

*Олександр Клековкін*

# ΔΙΑΛΟΓΟΣ

**ВИБРАНІ МІСЦЯ З ЛИСТІВ, РОЗМОВ І ЗАПИСНИКІВ**

*Art Ekonomi — 2016*

УДК 792.2  
ББК 85.33(4)я2  
К 48

Науковий редактор: А. О. Пучков  
Рецензенти: Н. П. Єрмакова, В. О. Фіалко

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

к 48 КЛЕКОВКІН О. Ю. Διάλογος: Вибрані місця з листів, розмов і записників / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К.: Арт Економі, 2016. — 200 с.

ISBN 978-617-7289-28-8

Прагнучи зрозуміти перетин часів та їхню симультанність, автор звернувся з проханням відповісти на його запитання — про відчуття часу — до своїх колег: режисерів, сценографів і театральних критиків — до тих, хто впродовж останніх десятиліть створює театр України.

Автор намагався створити груповий портрет українського театру, його режисури, сценографії і критики впродовж майже чверті століття, вихопивши у цьому періоді не випадкові обличчя, настрої, думки, проблеми і сподівання.

Зібрані у цій книжечці розмови охоплюють понад чверть століття. Кожен із текстів несе на собі відбиток часу— його уявлення про життя, настрої. Те, що видавалося ледь не осяянням учора, сьогодні сприймається як наївна ілюзія. Однак автор свідомо не редагував минуле, не «осучаснював» його, адже все це було його і його співрозмовників життя. Щоб зіткнення часів виявилось гостріше, автор розташував ці діалоги не за хронологією, а так, щоб його герої допомагали один одному розкритися у своїй неповторності.

УДК 792.2  
ББК 85.33(4)я2  
К 48

ISBN 978-617-7289-28-8

© Олександр Клековкін, 2016  
© ПСМ НАМ України, 2016  
© Арт-Економі, 2016

Маленька порада: створюйте документи!

*Бертольт БРЕХТ*

Сучасник, який пережив одну-дві,  
а то й більше літературних революцій,  
помітить, що в його час якесь явище  
не було літературним фактом, а тепер  
стало, і навпаки.

*Юрій ТИНЯНОВ*



Організація спілкування митця (виконавця, театру) і глядача — з приводу демонстрації якоїсь вигаданої чи невиваданої події, якогось факту, враження (залежно від настроїв, бажань і примх часу) впродовж усієї історії театру була незмінною, найістотнішою ознакою *режисури*, змістом її діяльності.

*Давньогрецький театр*, монополію на який мала держава та її жрецтво, знав лише один, регламентований замовником *фрейм театрального спілкування: театрон, маски, котурни, хор, структура драми (пролог, парод, комос, ексод), кількість акторів, технічні пристосування* тощо. Зміни відбувалися вкрай повільно — з появою другого, а згодом і третього актора, з упродовження нових технічних пристосувань, зі зміною порядку присудження премій, із десакралізацією театральних змагань, із роздержавленням акторства і театру в цілому. Ні проблеми авторства, ні проблеми оригінальності перед цим театром ще не стояли, він цілком задовольнявся повільно змінюваною традицією, втілення якої здійснював драматург.

*Давньоримський театр*, запозичивши у греків саму ідею виконання якоїсь історії (*міфу*) в особах і будучи вторинним у царині драматургії, втратив зв'язок із релігійним культом і уникнув монополії держави, завдяки чому виявився набагато винахідливішим за греків у царині врізноманітнення форм видовища. Винаходи греків (театрон, маска, хор, котурни) виявилися для римлян зайвими і розпорядники видовищ заходилися створювати нові прийоми, пристосування, форми і жанри (*пантоміма, навмахія, камерна вистава* тощо). Однак, не витримавши конкуренції з політичними шоу і боями гладіаторів, театр випередивши на кілька століть кінець Імперії, непомітно сконав.

*Вдруге театр було винайдено за доби середньовіччя*, після паузи, котра тривала від занепаду Римської імперії впродовж майже тисячоліття.

Не знаючи ані політичного, ані естетичного центру, і ще не усвідомлюючи, на щастя, свого високого мистецького призначення, театр став пропонувати послуги замовникові — обслуговувати спочатку церкву, котра задля завоювання віруючих мусила вийти на вулицю, а згодом і світську владу, надовго зберігши *статус блазня*.

Регламентований лише тематично, цей театр, однак, доволі вільно почувався у царині жанрів, форм і засобів, висунувши на роль організатора видовища спеціальні посади — *conducteurs du jeu* (*керівники гри*),

*conducteur des secrets* (керівники секретів, творці див або сценічних чудес, декоратори, машиністи сцени), *суперінтенданти*, *шпільрегенти*.

На хвилі Реформації, тематично все ще стримуваний, він перейшов спочатку у простір конгрегаційної зали, а невдовзі й у простір *світської забави*.

*Придворний театр*, виконуючи замовлення абсолютизму і спираючись на *придворний церемоніал*, висунув посаду *festaiolo*, *сарокомісо* а згодом і *режисера*, котрий у ХІХ столітті, все ще обслуговуючи двір (Гете, Кронек, Вагнер), став шукати неповторність власного почерку. Однак, якщо спочатку потужне фінансування висунуло придворний театр на роль мистецького лідера, то подальший його розвиток у ледачах норм, приписів, придворних інтриг та інших атрибутів бюрократичної установи, нівелював ці переваги.

*Демонізація театру* у більшості країн Європи, розпочата у першій і завершена у другій половині ХІХ століття, створила передумови для формування *вільного театрального ринку*.

*Новонароджений ринок вистав* (а не драматургії) висунув потребу в механізмах просування мистецького продукту (театральна критика, реклама, клака) і змінив формат сценічного мистецтва — *замість слуховиська театр переорієнтовується на видовисько, замість слухача у театр приходять глядачі*, що й визначає режисерові і сценографові нову роль у процесі підготовки вистави, а сценічному мистецтву — потребу у *Великій реформі*.

*Виокремлення театру у самостійний вид мистецтва* висунуло наприкінці ХІХ століття режисера на роль автора вистави і створило передумови для *конкуренції* — *не авторів драм, але авторів спектаклів*.

Поняття *художній театр*, поширене у назві театрів кінця ХІХ — початку ХХ століття, засвідчило новий статус (*art!*), на який стало претендувати у цей час, здебільшого авансом, сценічне мистецтво.

*Конкуренція вистав* вимагала від театру якісного й оригінального продукту, над створенням якого, опановуючи ринок, стали працювати представники найрізноманітніших мистецьких напрямів: натуралісти і символісти, футуристи і дадаїсти, експресіоністи і сюрреалісти.

Одні з них, схильні до реалістичної традиції, приналежали *правою життя*, інші — декаденти (символісти) — спокушали *містичними настроями*, ще якісь, як футуристи, допомагали *сублімувати протестні емоції* і вражали *фантазіями про майбутнє*, або розважали *життєрадісними дурницями* на кшталт дадаїстів. *Новітні технології* (мови, методи) ставали *засобом боротьби за глядача й апробацією нових прийомів для майбутнього*. І зазвичай кожен із напрямів мав відносно вузьку спеціалізацію, зрада якій вважалася *моветоном*, *тобто еkleктикою*.

*Конкуренція вистав* посилила роль *критики* і зумовила *перетворення ринку мистецтва на своєрідну біржу* — з притаманними їй спеку-

ляціями, махінаціями, хитким курсом «високохудожності» і монети-зацією мистецтва.

До найвпливовіших у сфері створення *мистецьких репутацій* і накопичення символічного капіталу, належить не лише мистецька критика і головний інструмент її фахової діяльності — рецензія, а й *історія театру* та її головні жанри — історичні нариси, творчі портрети тощо.

Ці види діяльності народилися відносно нещодавно — з моменту перетворення мистецтва на ринковий продукт. В одних видах мистецтва це сталося раніше (образотворче мистецтво), в інших — пізніше (виконавські мистецтва).

*Біржова складова* у цьому контексті, залежно від типу театру, стає все більш помітною, так само як роль критика — чи то біржового маклера, чи то брокера, ділера, аудитора, рекламного агента з продажу, акціонера, репортера світської хроніки, або, як подеколи видається самим критикам, експерта, носія еталонного смаку.

*Ключову роль на біржі смаків* відіграє не абсолютна вартість товару, а *вартість духовна* (естетична, художня тощо), котра визначається чи то *культутом мертвих* (видатних, визначних предків), чи то іншими подібними *спекуляціями*, захист яких здійснює жрець *культу мертвих* (оцінюючи сучасний театр, він захищає взірці й ідеали минулого).

*Поділ мистецтва на масове й елітарне* (просто / складне, смак / несмак), уперше здійснений наприкінці XVIII — на початку XIX століття, став у цьому контексті не просто однією з можливих ознак твору мистецтва, а зброєю у боротьбі за виживання різних мистецьких угруповань, напрямів тощо, що, у свою чергу, ініціювало подальший розвиток *критики* — як *інструменту тлумачення* новітнього театрального глосарію, його лексики і синтаксису.

Цим зумовлено формування у першій чверті XIX століття поняття *класичний репертуар* — як *обов'язкової програми* для виконання театром, який претендує на статус культурного (Мольєр — у Франції, Шекспір — в Англії, Островський, а згодом Чехов — у Росії, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, *праматір українського театру* — в Україні).

*Зраду естетичній доктрині, аутсайдерство*, — найпоєднаніше, за що й був звинувачений в еkleктизмі, — здійснив Макс Райнгардт, який не лише не побоявся висунути перед театром універсальні естетичні завдання, врізноманітнівши репертуар і форми його втілення, а й був одним із перших, хто порушив романтичну концепцію творчості, котра надовго в'їлася у мистецьку свідомість, і цілком органічно поєднав вирішення комерційних завдань із завданнями мистецькими, великий театр із камерною сценою, ареною цирку і кабаре.

*Попит на мистецтво створення вистави* висунув на початку 1920-х років потребу у відповідній освіті, а найперше — у країнах, де театр залишився у монополії держави. Відтак народилися режисерські майстерні Мейерхольда і Курбаса, згодом — театральні інститути.

Прагнення осмислити власну історію і збагатити палітру сценічних прийомів змусило театр, спираючись здебільшого на досягнення філології й археології, звернутися до вивчення *історії театру*, а згодом і до народження наприкінці XIX століття нової наукової дисципліни — *Theaterwissenschaft* (нім. науки про театр, театрознавства), становлення якої, приписуване німецькій науці, відбувалося одночасно в літературно-наукових товариствах й університетах Європи.

Відмежування *театрознавства від театральної критики* було зумовлено потребою самого мистецтва у накопиченні і вивченні історичного досвіду постановки вистав, а також у дослідженні і дешифруванні окремих прийомів, правил тощо.

І *театрознавство, і театрально критика* у своїх практичних завданнях початково були спрямовані на один ринок: *театрознавство* — на накопичення прийомів створення вистави, тобто урізноманітнення мистецького продукту, *критика* — на вибіркове просування тих митців і творів, які, з її точки зору, мусли посідати перші місця у рейтингу відвідування вистав, адже відповідали їй, критики, естетичним, політичним, соціальним, етичним та іншим потребам, тобто смакам.

Одержавлення *театру, театрознавства і театральної критики*, тобто знищення ринку мистецтва, найпошлідовніше здійснене у 1930-х роках у Німеччині і в СРСР, зумовило нормування театральної культури — її тематики, мови тощо.

*Державна освіта у царині театру* вимагала уніфікації — передусім у царині методології і термінології, вироблення відповідних державних стандартів, тобто канонізації певного естетичного канону. У радянському театрі таким держстандартом на тривалий час було оголошено *психологічний реалізм* із домішком *революційної романтики*, тобто *соціалістичний реалізм*, у вузьких межах якого здебільшого і розвивалася тодішня режисура.

На вільному ринку мистецтва режисура поводитися інакше. Можливо, надто втомлена власними маніфестами і висунутими в них раціональними вимогами, від початку 1930-х років вона дорослішає — стає розважливішою, прагматичнішою, і стрімко дрейфує у бік комерційного театру та ірраціональних настроїв, що особливо помітно у режисерському мистецтві Франції («Картель чотирьох», з одного боку, й Антонен Арто, з іншого). Проте ірраціональний театр у цей час не встигає дати помітних результатів, а війна майже унеможливило його розвиток. На перше місце знову виходить театр раціональний — з *неоміфологізмом*, представленим у драматургії Жіроду, Сартра, Камю, Ануя. Тематичні акценти однак не зачепили істотно сценічних форм — здебільшого театр експлуатував прийоми, винайдені наприкінці XIX — на початку XX століття символістами, футуристами, експресіоністами, політичним та епічним театром, підпорядковуючи їхні знахідки новим завданням. Винаходи авангардового театру цілком органічно влітали-



ся в прокатний репертуар театру еkleктичного, яким здебільшого і був театр 1930–1940-х років.

*Першою ознакою Другої реформи театру* стало народження *драми абсурду*, котра, змінивши парадигму драматургії, хоча й припускала, однак не пропонувала нових форм її втілення.

У виконавському мистецтві аналогом пошуків, здійснюваних драмою абсурду, став *акціонізм*, радикальні форми якого хоча й було реалізовано у паратеатральному просторі, однак ці досліди дали поштовх оновленню лексики традиційного театру: атракціон і театральний жест витіснив сюжет, перформер — персонажа, знищено межу між мистецтвом і немистецтвом, між актором і глядачем, тобто відбулося тотальне скасування ознак театру. Цей новий театр, опановуючи нову мову, дістав назву *постдраматичного*.

*Початок ХХІ століття* ознаменовано не так новими винаходами, як толерантнішим ставленням до радикальних реформ середини століття: лексика, котра ще вчора дратувала, сьогодні стала звичною — навіть для академічних театрів. Учорашні скандали розчинилися у масовій свідомості, межу — між мистецтвом і життям, актором і неактором, елітарним і масовим мистецтвом (незважаючи на претензії снобів) — знищено остаточно.

*Театральна критика*, виборюючи право на фізичне існування, змінила свої функції, прагнучи не зіставлення мистецтва, дійсності й естетичної доктрини, не проникнення у твір і точності його інтерпретації, але вражаючи читача несподіваним ракурсом і тлумаченням, що приたまанно не лише критиці а й усій гуманітарній сфері. Відтак, прийоми, винайдені театром початку ХХ століття, перестали працювати і накопичуються здебільшого у кошику ремісника.

За усіма цими змінами і суперечками стосовно сприйняття або несприйняття нового театру стоїть лише одне питання: *чи можна розповісти про нове відчуття життя звичною мовою?*

Але й це запитання не останнє — як завжди, *ab ovo* — повертаємося до проблеми яйця і курки: *як народилася нова мова — як митці почули її в часі або, створивши нову, штучну мову, змінили сприйняття часу глядачем, а врешті й саме життя?*

Це, у свою чергу, висуває проблему відповідальності мистецтва та його мови, адже мова — *академічна, мертва, нормативна або ненормативна — формує свідомість, отже, й час*. Образ сьогоднішнього дня, а надто дня прийдешнього, не формується вчорашньою мовою.

Характером цієї відповідальності визначається і роль митця: або, прислухаючись до часу, він реагує на його ледь помітні зміни, або — вперто намагається нав'язати часові звичну мову, примушуючи і глядача, а зрештою і час прислухатися до себе.

Цю думку дуже точно й афористично сформулював Гайнер Мюллер у листі до Мартіна Лінцера: «Мистецтво, котре стверджує себе через

новизну, паразитарне, якщо його можна описати за допомогою чинної естетики».

Інколи, за звичкою до однодумства, нам видається, що театр пливе в якийсь один бік — чи то до «відродження національної художньої культури», чи до «діалогу із загальнолюдськими цінностями».

Однак — *що таке «загальнолюдська культура»?*

Чи здатні ми беззастережно прийняти не «загальнолюдські», а бодай цінності наших співвітчизників?

Чи здатні бодай зрозуміти, що не тільки кожен регіон, а й кожне місто, кожна сім'я має свою історію, отже й систему цінностей?

Коли це стосується позачасових мистецтв, там завжди залишається сподівання, що з плином часу вплив їхніх творів ставатиме все ширшим і ширшим.

Однак театр, як і будь-яка подія, живе лише у конкретному місці й часі, у тій короткій миті, в якій здійснюється.

А час, як відомо, у різних місцевостях — різний.

В Україні він також відрізняється, і не лише в усій Україні, а навіть в межах одного міста — Києва, столиці України.

Про цю відмінність у зв'язку з виходом ледь не культової книжки Г.-Т. Леманна дотепно писала Марина Давидова: «Перше запитання, що спадає на думку після прочитання “Постдраматичного театру”: а чи є у нас зараз узагалі театрознавство? І якщо є, що таке книга Лемана? Адже це два дуже різних світи».

У контексті розмови про *київський час* — це проблема *співвідношення часу нашого буття з часом загальноєвропейським*.

На думку автора, ці часи не співпадають а priori, вони асинхронні; хоча б тому, що свідомість, і не лише внаслідок зміни політичної карти світу, а й завдяки цифровим технологіям, змінилася, а буття — і досі ні.

А ще ж є й інший час, про який нам узагалі нічого невідомо.

Прагнучи зрозуміти перетин часів та їхню симультанність, автор звернувся із проханням відповісти на його запитання — про відчуття часу — до своїх колег: передусім до режисерів, сценографів і театральних критиків, які впродовж останніх десятиліть створюють театр України.

Намагаючись оминати соціально-політичні, економічні й організаційні проблеми, котрі насправді в усі часи — найголовніші, автор намагався упіймати мить, створити груповий портрет українського театру, його режисури, сценографії і критики впродовж майже чверті століття, вихопивши у цьому періоді невипадкові обличчя, настрої, думки, проблеми, очікування і мрії.

Очевидно, ця книжка мусила б називатися інакше.

Можливо, так: *«Чи любите ви театр?»*

І завершуватися — істеричним закликком: *«Помріть у ньому!»*

А на останній сторінці автор мусив би залишити кривавий слід — мовляв, все це написано власною кров'ю.

Насправді, однак, не лише мистецтво пишеться кров'ю — кров'ю пишеться будь-яке життя, тільки не всі професії були такими кмітливими, щоб вигадати рекламні слогани на кшталт «*мистецтво вимагає жертв*» і т. ін.; насправді, беручи до уваги емансипацію «*красних мистецтв*» від «*майстерності*», цей вислів слід розуміти просто і без зайвого пафосу: *будь-яка досконалість вимагає самообмеження*. Тому й заклик «*Поміть у ньому!*» — до театру має таке саме відношення, як і до життя.

Однак, освідчуючись у коханні театрові, варто виявляти бодай мінімальну вибірковість, адже не можна любити весь театр узагалі, як не можна любити все людство, можна любити лише конкретну людину і конкретні форми театру.

Зібравши докупи вибрані місця з листування, нотатки, записи розмов, і вперше прочитавши їх, автор упіймав себе на підсвідомому бажанні об'єднати їх якимось сюжетним стрижнем — приміром, упевнено-переможним рухом до Європи, до перемоги постдраматичного театру над драматичним та ін. Однак, здається, вчасно, зрозумів, що сюжет зруйнував би те найголовніше, що автор намагався закласти у цей текст — саме спробу втекти від тиску жанру і сюжету. Все це — лише спроба ініціювати засідання дискусійного клубу і — за сприяння друзів і колег — спробувати знайти відповіді на запитання. І всі ці запитання — різні, а тому й сюжетів — багато, отже, немає жодного.

Набагато легше було би виструнчити «теоретичну модель» розвитку мистецтва та його жанрів або ж навіть людства за весь період його існування, у тому числі з переконливим прогнозом для кількох десятків майбутніх поколінь, ніж зрозуміти сюжет, який ми насправді проживаємо.

Адже, вирішивши перевірити власне життя якоюсь науковою концепцією, кожен легко переконається, що живе «неправильно», «ненауково», отже, «помилково». Після чого, очевидно, змушений буде зробити вибір — на користь «правильної науки» або — власного «неправильного життя» і таких рідних забобонів.

Один із найважливіших сюжетів цієї книжечки, якого авторові не вдалося та й не хотілося уникати — *сюжет про залежність наших сьогоденішніх поглядів, думок, сумнівів і відчуттів від власного або чужого досвіду*, отриманого у процесі зустрічей з різними людьми, спілкування з учителями, домашнього виховання й історії власного роду.

Можливо, це зможе пояснити, чому автора не цікавило питання про те, наскільки «вписується» або не «вписується» в якусь модну концепцію сучасний український театр.

Автор намагався зрозуміти, *що таке український, київський театр* — і не за середньоевропейським, а саме *за київським часом*, театр, який всупереч усьому, розвивається асинхронно або, на чийсь думку, взагалі перебуває поза зоною досяжності.

А легковажний дріб, який був у початковій назві цієї книжечки —  $\frac{1}{4}$  — мусив означати одночасно і період, який охоплює ця книжечка

ка (чверть століття), і порядковий номер першого і поки що єдиного з чотирьох вигаданих автором випусків, у яких має намір представити інших героїв і поставити їм інші запитання.

У запропонованому випуску зібрано розповіді і розмови з кількома поколіннями колег і друзів — із мистецькими керівниками театрів, головними художниками, критиками, з чіткими поглядами авторові було цікаво не лише погоджуватися, а й сперечатися.

Наприкінці двадцятих років у театрі народився дотепний жанр — «Вечір викриття “таємниць” театральної техніки», з приводу якого Леонід Болобан писав: «На нашу думку, тут треба йти шляхом викриття перед глядачами “таємниць” мистецької продукції. Коли, скажімо, автор п’єси розповість глядачам про ті задуми, що він їх мав, коли писав, а режисер розкаже про методи ставлення цієї п’єси, а хто поділиться з глядачем своєю творчою роботою, то, звичайно, глядачеві буде дуже легко говорити, критикувати роботу цих усіх своїх фахівців <...> Приміром, позаторік в такий спосіб побудував один “вечір смички” театр “Березіль”».

Щоправда, з цього жанру, описуючи «чорну магію та її викриття», глузував інший автор — Михайло Булгаков: «Бажано, громадянине артисте, щоб ви негайно викрили перед глядачами техніку ваших фокусів, особливо фокус із грошовими папірцями. Бажано також і повернення конферансьє на сцену. Доля його хвилює глядачів».

Було би надто нахабно з боку автора обіцяти, що у цій книжечці відбудеться «вечір викриття таємниць».

Однак було би ще гірше, якби автор приховав, що десь углибині душі такий намір він таки й справді мав.

Він прагнув обговорити *проблеми, які турбували і продовжують турбувати і його, і його співрозмовників, щоб знайти відповіді — звісно, неостаточні.*

Він мав амбітний намір зробити книжечку, котра б викликала розгубленість наївного читача, бо і той правий, і той, але ніби й інший має рацію; і щоб у кінцевому рахунку це спонукало до самовизначення.

Він хотів би, щоб на берегах цієї книжечки читач поставив десятки знаків оклику, підкреслень, *notabene* й інших позначок, незалежно від того, чи сформульовані ці запитання і відповіді автором, його співрозмовниками, чи несподівано народилися у голові читача.

Зібрані у цій книжечці розмови охоплюють понад чверть століття. Кожен із текстів несе на собі відбиток часу — його уявлення про життя, настрої, забобони. Те, що видавалося ледь не осяянням учора, сьогодні сприймається як наївна ілюзія. Однак автор свідомо не редагував минуле, адже все це було — у його житті, і у житті його співрозмовників, які належать різним поколінням. Аби зіткнення часів виявляло себе гостріше, автор розташував діалоги не за хронологією, а у часовому зіткненні, щоб вони відтіняли і допомагали один одному розкритися у своїй неповторності. *Така собі спроба ікебани.*

## ЕДУАРД МИТНИЦЬКИЙ, З ЛІВОГО БЕРЕГА

*Едуард Маркович Митницький* (1931, Київ) — народний артист України, народний артист Росії. Закінчив Київський педагогічний інститут (1956) і Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого (1964), де з 1993 року його професор. Від 1978 року — художній керівник Київського театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра.

Сьогодні учні Митницького — режисери Дмитро Богомазов, Юрій Одинокій, Андрій Крітенко, Олексій Лісовець, Юрій Мисак, Тамара Трунова, Рита Ясинська, Віталій Кіно та інші — визначають обличчя української режисури. Як не згадати Дмитра Лазорка, який нещодавно пішов з життя...

Едуард Маркович — старійшина режисерського цеху в Україні, а його театр, очевидно, один із найпопулярніших київських колективів, — і не лише серед глядачів, а й серед критиків.

На сайті театру, очолюваного Едуардом Марковичем, представлено кілька програмних тез, серед яких: «театр — емоційна провокація глядача», «предмет театру — нескінченні комбінації людських пристроїв».

Зіставляючи ці тези з режисурою молодшого покоління — покоління своїх учнів, в одному з інтерв'ю Едуард Маркович казав: «Я зрозумів, що це я відстав від часу, а не вони, тому що камертон часу — це телевізор. Вони цього рівня досягають приблизно в середині навчання і, десь з третього курсу, уже починають собі подобатися... Вони розумніші, хитріші за нас. Вони не звикли будувати комунізм — завдання, якого вистачало не тільки на наше життя, але і на життя наших дітей та онуків й правнуків і, можливо, до кінця світу... Вони живуть сьогоднішнім днем. Коли я це збагнув, я збагнув також, якими очима вони на мене дивляться, коли я до них чіпляюся з проблемами, посиланнями на класичні авторитети, на історію тощо. <...> Я сподівався, що коли-небудь і я від студентів буду одержувати якесь “підживлення”»<sup>1</sup>.

Від часу цитованого інтерв'ю минуло понад десять років, однак запитання залишилися майже тими самими.

---

<sup>1</sup> *Митницький Е.* Майбутнє режисури: Сумніви і сподівання / Спількувалась Г. Липківська // Просценіум. — 2004. — № 1-2 (8-9).

*Якщо до жінки ставишся як до дитини*

**О. К.:** Едуарде Марковичу, чим ваше уявлення про театр, модель вашого театру, сама ідея вашого театру відрізняється від театрив, які працюють поряд — і не лише в українському просторі, а й у просторі світової історії? В чому неповторність вашого театру? За якими ознаками можна впізнати ваш театр, ваші вистави? Як відрізнити їх від вистав інших режисерів?

**Е. М.:** Це всесвітнє запитання, воно охоплює надто багато аспектів...

**О. К.:** Так, розумію, однак хіба на зламі часу, на перетині епох не змінюється правопис, лексика і навіть абетка? Хіба час не примушує шукати нові відповіді на, здавалося б, звичні запитання?

**Е. М.:** Мені здається, що у будь-якій розмові дуже важливо уникнути позування — з мого боку або з боку співрозмовника. І нічого не вигадувати, адже все-одно раніше чи пізніше все стає прозорим і одразу стає помітно, де людина органічна, а де гримується. Очевидно, якісь речі відбуваються довільно, неусвідомлено. Приміром, я не можу відповісти на питання про те, чому я став режисером, адже ні у сім'ї, ні взагалі в оточенні жодних аналогів не було. Однак, відійшовши від цих загальних міркувань, спробую відповісти. Театри так чи інакше, як, угім, і люди, схожі між собою. Незважаючи на відмінності — хоча б тому, що всі мають дві руки й ноги. Однак між ними звичайно існують відмінності. Театр передусім мусить бути порядним — його молитви мають бути «за здоров'я». Він повинен шукати співпричетність життю глядача й одночасно підтягувати глядача до рівня того хвилювання, що його відчуває людина котра на сцені! Коли мене запитують, що таке задум, я відповідаю: це хвилювання, котрі виникають, як дочитуєш останню сторінку п'єси, якщо виникають. Коли з'являється цей детонатор народжуються асоціативні і відчуттєві сигнали сприйняття авторських думок, які розчиняються в твоєму баченні події, ситуації, теми... Режисер мусить акумулювати цю спільність поглядів, що з часом перетворюються в «бачення» художньої реалізації, у концепцію, що її намагається передати режисер своїм сателітам — акторам і тим, хто поруч, з ким він робить виставу. Режисер мусить зрозуміти людську сутність актора і передати йому свою стурбованість. Але це можливо лише тоді, коли сам створюєш колектив, актори — твій вибір. У чужому колективі — це набагато складніше, інколи взагалі неможливо. В разі співпадіння з проблемами часу і небайдужості акторів до цих проблем, хвилювання режисера, акторів і всіх, хто причетний до підготовки вистави передаються глядачеві. Тоді вся ця гра має сенс. Чи змінить наше спільне хвилювання глядача? Навряд. Однак десь, колись, у найнепередбачуваніший момент — спрацює. Чи я не надто відхилився від теми?

*О. К.:* Дякую, ні, все дуже переконливо, однак маю запитання для уточнення. Від кінця XIX — початку XX століття у режисурі можна побачити принаймні два шляхи — режисура маніфесту і більш-менш чіткої програми, з одного боку (символісти, натуралісти, експресіоністи, Пискатор, Брехт), а з іншого боку — режисура напівінтуїтивна, програма якої зазвичай не формулюється (Макс Райнгардт); це режисура, котра рухається навпомацки, радше на чуттєвому, ніж на раціональному рівні. Чи можна інтерпретувати ваші слова у тому сенсі, що ви належите не до режисерів програми, а до режисерів інтуїції?

*Е. М.:* Я взагалі емоціант. Я маю відшукати в душі подразник, якщо він відгукнувся, я дію за принципом «пан або пропав». Якщо я проникся співчуттям, в мене починають працювати всі мої фільтри. Однак для намацування власних відчуттів потрібен певний досвід, знання, навички. Але на першому етапі головним чинником є хвилювання.

*О. К.:* Однак уявімо, — звісно, гіпотетично, — що ви закохалися в п'єсу, народилося якесь її відчуття, але, ознайомившись з працями театро- і літературознавців, відчули істотну різницю. Що з цим робити?

*Е. М.:* Не пригадую таких випадків. В усякому разі — принципово. Однак навіть якби таке трапилося, думаю, розумний автор не поневолює режисера. Інколи режисер може збагатити автора. Адже режисер повертає твір до себе тим боком, який йому найбільш зрозумілий, — тим боком, який в автора, можливо, лише ледь окреслено. Це моє власне хвилювання від ситуації, запропонованої автором.

*О. К.:* Хвилювання — це радість, смуток, гнів? Чи сформульована чітко соціальна проблема?

*Е. М.:* Асоціації. Життєві накопичення. Не обов'язково ті, що зачепили моє життя безпосередньо. Ми спостерегли щось, і це зачепило, схвилювало, а згодом накопичилося в асоціаціях. Коли настане час, ми дістанемо ці асоціації з пам'яті завдяки силі нашої уяви. Головне — схильність до акумулювання навколишнього життя. Але, все ж таки, не все піддається уяві. Як на мене, є події, в які неможливо «перевтілитись», і прожити як такі, що трапилось з тобою, і у такому випадку уникнути сценічної фальші.

*О. К.:* Тобто носорогові не місце у театрі. І все-ж, хвилювання, сформульоване як проблема, або відчуте шкірою?

*Е. М.:* Приміром, я не отруїв жодної жінки (на щастя!). Жінка може викликати в мене лише найчарівніші почуття. Тому не можу наважитись ставити «Маскарад» Лермонтова. Для ключової сцени — отруєння Ніни — в мене не вистачає тієї міри самозакоханості, самолюбства, себелюбства, або вражаючих комплексів, що спонукають до вбивства! І кого? Жінки, котру начебто кохаєш! Мені, переконаний, не вистачить сакраментальної образи, заплінення від приниження, запаморочення від зради, які б я не зміг пробачити! Але ставити «Отелло» також не наважувався...

*О. К.:* Неприйнятність певного досвіду?

*Е. М.:* Неприйнятність певної поведінки і, внаслідок цього, неможливість пояснити поведінку персонажа ані собі, ані артистові. Відсутність асоціацій. Якось студенти мене спитали, як зрозуміти, що це любов, а не захоплення. Запитання, звісно, риторичне, однак, спираючись на власний досвід, поміркував і запропонував їм таку відповідь: якщо до жінки ставишся як до дитини, ти її любиш. Це я знаю напевно. А як отруїти або задушити — ні, не знаю. Це мусить бути порушення психічного процесу, аномалія. Хіба можна вистрелити в жінку, якщо ставишся до неї як до дитини? Тому Арбенін, який здатен убити жінку, — м'яко кажучи, не герой мого роману. Однак я усвідомлюю й інше: якщо на мене буде наставлена зброя, і зброя в руках жінки?.. Мої дії?

*О. К.:* Напевно ви цього не знаєте, ви припускаєте, теоретично...

*Е. М.:* Так, теоретично...

*О. К.:* Коли ж настане ця мить, спрацює щось інше, якісь невідомі вам сили...

*Е. М.:* Можливо. Однак повернімося до нашої теми. Театр — це дуже інтимна, виснажлива справа. Коли ж режисер і актори працюють без хвилювання, а саме хвилювання є провокатором дії, у виставі пануватиме інтонаційне розцяцьковування тексту, яке лише проілюструє формальний прийом, здебільшого — випадковий.

*О. К.:* Якщо я правильно розумію логіку вашого висловлювання, мета вашого спілкування з глядачем — розширити територію його відчуттів, збагатити його чуттєвий досвід, передати йому своє хвилювання. Це так?

*Е. М.:* Мабуть так.

*О. К.:* Звісно, я спрощую...

*Е. М.:* Інколи у театрі бувають щасливі моменти, коли у залі панує така тиша, немов зал порожній. Саме заради цих моментів ми і працюємо. Не заради фінальних оплесків, і вигуків «браво», адже це — лише інстинкт отари. Але якщо у виставі є хоча б один момент гробової тиші, це означає, що вистава відбулася, а якщо таких моментів — три або чотири, це означає, що режисер має право на свій гонорар і зарплату.

*О. К.:* Тобто: я примусив їх пережити це!

*Е. М.:* Так, я підкорив їх собі! Як самець!

*О. К.:* Будь-який митець прагне цього.

*Е. М.:* Так. Можливо, після вистави глядачі будуть незгодні, адже в їхньому житті все було інакше. Однак, вибачте, це, як зазвичай сьогодні кажуть, «ваші проблеми». Коли ви — триста, чотириста, сімсот глядачів — завмерли, це означає, що ін'єкція, здійснена театром, пронизала всіх. Звісно трюками, і навіть — музикою, пластикою, танцями, а на додаток ще й оголеним жіночим тілом, — цього не досягнеш, адже це гарнір, це синтетика, це не вовна. Приблизно так.



### Між культурним відпочинком і бомбосховищем

**О. К.:** Едуарде Марковичу, впродовж останніх десятиліть з'явилося багато нових способів роботи режисера з театральним простором, тобто способів формування спілкування з глядачем. Вас влаштовує конфронтаційний формат сьогodнішнього театру, поділ театру на сцену і залу і т. ін.?

**Е. М.:** Я обережно ставлюся до експериментів, адже будь-яка вдала вистава — то є експеримент, що відбувся. Пошук нового у театральному світі варто, мені здається, починати не з інженерії, не з іграшок щодо зміни звичних параметрів театального простору (все одно — глядач з одного боку, актор з протилежного, хоча, можливий варіант: актори серед глядачів!). Театр — мистецтво. А мистецтво — це допомога людині! Чи то дзеркалом — подивись на себе, чи то думкою — послухай, подивись як живуть інші, чи то гумором — покепкуй із себе — допоможе!

**О. К.:** Ваш глядач звертається до театру неначе до швидкої допомоги?

**Е. М.:** Сьогodні, коли глядачі телефонують до адміністрації театру, вони здебільшого запитують про тривалість вистави і про те, чи буде це комедія. Ми маємо кілька таких вистав, аби задовольнити глядача, але здебільшого перебуваємо у певному конфлікті з глядачем. Адже ставимо Достоевського, Толстого, Чехова, Тургенєва, Островського, Ростана, Бюхнера. Однак глядачеві — не всім — ці вистави не дуже потрібні. Чимало глядачів іде до театру, щоб «відпочити». І театр, який задовольняє тільки цю потребу, — як на мене — поганий театр. Театр втрачає цнотливість: глядача сьогodні навіть оголене тіло вже не приваблює.

**О. К.:** За моїми спостереженнями, ваш театр має доволі культурного глядача...

**Е. М.:** Різного глядача ми маємо. Звісно, за ці роки ми сформували свого глядача, однак це лише 15–20 відсотків, які відчують потребу у серйозному мистецтві. Перемагає одновимірність. Сьогodні люди шукають у театрі схованку, театр перетворюється на бомбосховище, в якому вони намагаються сховатися від життєвих проблем, які починаються з прожиткового мінімуму у 1074 гривні при очманілих цінах і триватимуть аж доки не скінчиться донецько-луганський гібрид. *Люди шукають у театрі схованки від приниження, від щоденного знущання цінами, від туману завтрашнього дня!*

**О. К.:** Ті, що визначають прожитковий мінімум, інакше не вміють, а ми ніколи не зможемо їх зрозуміти, тому, мабуть, не варто про це...

**Е. М.:** Так, це загальнозрозумілі речі, однак без усвідомлення масштабу мінсько-нормандської маніловщини ми не зрозуміємо і загальної театальної перспективи. Люди інстинктивно хочуть на дві-три години сховатися у театрі. Вимкнути телевізор, аби вночі не наснив-ся Кисельов (сусідський).

### *Аматорське збудження і занесені вітром*

**О. К.:** Ваші думки викликали у мене в пам'яті таке спостереження. Досліджуючи найвидатніші явища театрального життя ХХ століття, я несподівано помітив, що найгучніші прем'єри західноєвропейського театру відбувалися поза державним театром — не в «Комеді Франсез», а у Мнушкіної, котра відмовилася від державного фінансування. Як на вашу думку, сучасності потрібна модель театру казенного, чи театру, котрий існує на засадах приватного підприємництва? Наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років в Україні народилася величезна кількість театрів-студій, в одному тільки Києві, якщо мене пам'ять не зраджує, було понад сорок таких театрів. Як би ми не оцінювали діяльність цих театрів сьогодні, з відстані часу, однак навряд чи ви не погодитесь з тим, що вони внесли свіжий вітер у театральне життя, сприяли появі нових імен, котрі згодом вийшли на велику сцену.

**Е. М.:** Після того студійного збудження, про яке ви кажете, більшість «нових імен» розчинилася...

**О. К.:** Так, вони й справді розчинилися у житті інших країн. Очевидно, це були пасіонарні персонажі, котрі гостріше за інших відчули у середині 1990-х років глухий кут, в якому опинилися, і відшукали можливість переміститися в інший простір. Андрій Крітенко, Марк Нестантінер, Валерій Більченко, ціле покоління.

**Е. М.:** Так, але хіба хтось із них зміг реалізувати себе за межами України?

**О. К.:** Мені здається, це інша історія. Зокрема про невинувдані ілюзії і надії на те, що вони зможуть реалізувати себе за кордоном так само, як мали можливість реалізувати себе в Україні. Це недостатня інформованість.

**Е. М.:** Ми трохи відійшли від теми...

**О. К.:** Не відійшли. Адже запитання залишаться тим самим: чи театр мусить бути казенним закладом, чи мусить працювати на власний страх і ризик, забезпечуючи своє виживання?

**Е. М.:** Театр, який залежить від каси, передбачає бульварний репертуар. По-друге: в усіх випадках, особливо — коли репертуар орієнтовано на високі людські цінності, театр має спиратися на кваліфіковані кадри, які треба утримувати. А для цього потрібне фінансове забезпечення. Без державної підтримки театр перетворюється на антрепризу з відповідним репертуаром. Як тимчасова форма студія може бути. Але люди, що здатні на більше, підштовхувані різними мотивами — мистецькими, матеріальними, — раніше чи пізніше шукатимуть інших шляхів. Час перемін у суспільстві у дев'яності роки (на жаль, марні сподівання) встиг все ж-таки, сприяти зародженню студій, однак не встиг утримати їхній розвиток. Я не переконаний, що я правий, однак... (Я запропонував якось одному режисерові, з числа занесених «свіжим

вітром» сподівань, який дуже гучно і плідно розпочинав зі студії, але все ж таки подався за кордон, — здійснити у нас виставу. В результаті — серйозна вистава і дрібненька інтрижка. В етичному сенсі). Пригадайте, ми розпочали нашу розмову з твердження, що *театр* — це *передусім порядність*. До речі, було і так. Під час роботи у Німеччині я зустрівся з одним київським режисером, нашим колишнім співвітчизником; його вистава колись мені дуже подобалася, і я запросив його на постановку. Але ми не змогли запропонувати йому суму, на яку він розраховував! Чи варто на цій підставі, професіоналу, не маючи попиту за кордоном, відмовлятися від запрошення до роботи?

О. К.: Якщо хочеш працювати, ні. Ви кинули репліку про «занесених вітром».

Е. М.: «Свіжий вітер» — я вас цитую.

О. К.: Чи можна інтерпретувати вашу репліку таким чином, що ви дотримуетесь патріархальної моделі театру, театру-сім'ї, в якому є старійшина роду, діє система традицій; натомість модель театру, котру намагалися реалізувати представники молодшого покоління, «занесені вітром», базувалася на інших принципах?

Е. М.: Справа в тім, що розпочинали вони саме на схемі «театру-сім'ї» — збирали однодумців, їх не цікавили гроші...

О. К.: Ніби так.

Е. М.: На жаль, ці наміри не було реалізовано.

О. К.: Можливо, це був видимий бік справи, а внутрішньо вони були орієнтовані на щось інше? Можливо, на початковій стадії вони змушені були експлуатувати модель театру-сім'ї, однак особисті амбіції виявилися сильнішими?

Е. М.: Припускаю, що так.

О. К.: Тобто певний трамплін для великої сцени?

Е. М.: Можливо. Однак *головне* — *талановита, професійна, кваліфікована вистава*. І не має значення чи вона «модель» театру казенного, чи народжена «свіжим вітром!»

### *Театр поза театром*

О. К.: Сьогодні з'явилося чимало вистав у позатеатральному просторі...

Е. М.: Антрепризи.

О. К.: Ні. Маю на увазі «Травіату» на вокзалі у Цюриху...

Е. М.: Так, розумію, вистави Троїцького в ангарі...

О. К.: У цих виставах пропонується відносно новий для нашого театру спосіб стосунків із глядачем, спостерігаючи за яким, я бачу, як легко йде глядач на ці стосунки й оновлюється його сприйняття, з'являється свіжість почуттів. Порущується театральний церемоніал — тут ми пле-

щемо у долоні, тут вимикаємо мобільники... У новому просторі, мені здається, оновлюється і сам діалог. Як ви ставитеся до цих форм? Тим більше, що й ваші учні, і навіть у вашому театрі (Богомазов, приміром) здійснювали подібні експерименти.

*Е. М.:* Для мене театр — це глибинне, максимальне проникнення в природу людських стосунків, що є вічним арсеналом конфліктів, які супроводжують життя і спілкування. Театр — це людина з її таємниціями. А режисер — веде слідство! Коли людина не вміє, не навчилася, або Господь Бог не дав цієї здібності і потреби — проникати у світ іншої людини, у залишку — лише холодне розуміння професії і завуальована потреба сховатися — здебільшого за зовнішніми прийомами. Все це — від невміння працювати з актором.

### *Мінливість / упізнаваність*

*О. К.:* Режисура — авторська професія. Я завжди впізнаю вистави Любимова, Някрошюса, Вілсона. Де пролягає межа мінливості або впізнаваності?

*Е. М.:* Любимов ставив одну виставу. І Товстоногов. І Ефрос. І Някрошюс. То була неповторна режисерська мова. Їхні вистави мали «фірмову» ознаку, що засвідчувала адресат... Мова такого філігранного проникнення в потаємні ніші, де приховувалось людське ество! Це був такий рівень, коли варіанти не передбачаються. Рівень філософського глумачення й акторської віртуозності, рівень бачення світу, рівень інтерпретації через актора.

*О. К.:* Але ж існують не менш визначні приклади мінливості — режисери, яких неможливо упіймати в пастку їхнього стилю. Пам'ятаєте чудову репліку Бориса Алперса, котрий у Вступі до своєї праці «Театр соціальної маски» про Мейерхольда писав: у цій книжці я, закоханий в Мейерхольда, намагався упіймати ознаки його стилю і, здавалося, упіймав, однак його остання вистава перекреслила всю мою концепцію.

*Е. М.:* Мейерхольд — явище багатоголосне!

*О. К.:* І певний шлях — шлях мінливості. Яким ви бачите свій шлях — у мінливості, чи у впізнаваності?

*Е. М.:* Говорити про себе у такому оточенні мені не зручно. Мені здається, що Любимов, Ефрос, Товстоногов і Някрошюс займалися одним і тим самим — проникненням у глибинний непізнаний світ людини.

*О. К.:* Але ж у Любимова домінувала форма...

*Е. М.:* Форма дуже гострого асоціативного впливу. Любимов — виняток із тих норм, які я сповідаю.

*О. К.:* Однак щойно, у перерві нашої розмови, ви розповіли про талановитого режисера, у творчості якого, на вашу думку, останнім часом повторюються формальні прийоми.

*Е. М.:* Мені так здалося. В одному театрі це проходить, а в іншому — запропоноване режисером залишатиметься чужим. Режисер му- сить шукати таку сценічну мову, яка відтворює кредо автора, збагачене власним режисерським світоглядом і провокує гостру реакцію глядачів через акторів, які розуміють мову режисера.

*О. К.:* Едуарде Марковичу, ваші репліки стосовно «проникнення у світ іншої людини» міг би сказати і Станіславський, і Товстоногов, і Ефрос... Саме таким і був магістральний шлях театру Російської імперії, починаючи від Станіславського, а ще раніше — від Щепкіна й Островського. Де починаються відмінності від цієї магістралі?

*Е. М.:* Дуже дякую за згадку моєї особи у такому славетному колі... А якщо без жартів — відповідь моя дуже прозаїчна: я сповідаю те, що сказав Станіславський. Що стосується відмінності — це не до мене...

*О. К.:* З цього витікає інше питання: як я упізнаю вистави вашої школи?

*Е. М.:* Ніяк. Для мене квінтесенція педагогіки в тому, щоб ніхто не був схожим на мене. Я хочу, щоб вони були різними, дивували мене, бо інакше буде дуже нудно. Я хочу, щоб вони «розважали» мене — своєю парадоксальністю, непередбачуваністю, своєю режисерською мовою.

*О. К.:* Сьогодні у театрі існує величезна кількість шкіл, напрямів, концепцій. За кілька хвилин перегляду вистави ми впізнаємо школу «Комеді Франсез», Гротовського. Як ви вважаєте, чи існують у нас, в Україні, виражені ознаки режисерських шкіл?

*Е. М.:* По-перше, — треба мати дуже гостре око, по-друге — я не настільки обізнаний. Але, думаю — із режисурою, як на мене, взагалі кепсько. Значно переважає формальний театр.

*О. К.:* Чому?

*Е. М.:* Загальний рівень культури. Адже режисура — це, ну, скажімо так — дворянська професія. А дворянство під корінь вирубали. *Режисер — це дворянська кров кількох поколінь.* Бувають винятки: Охлопков; учора — пастух, завтра — режисер. Але головним чином це були дворяни: Немирович-Данченко, Сахновський, Радлов, Крег.

*О. К.:* Чи не спростовує вашу концепцію Антон Павлович, звичайнісінький лікар?

*Е. М.:* Ні, це виняток, який підтверджує загальне правило. Та й шляхетність маю на увазі не у сенсі соціального статусу. Адже культура — це переливання крові з покоління в покоління, а не просто кількість накопичених знань. До речі, Антон Павлович не крутив хвоста коняці...

*О. К.:* Але подібні зміни відбуваються й у західній режисурі. Вчора був Вісконті, а сьогодні — Тарантіно і Ларс фон Трієр.

*Е. М.:* Я не прихильник скандальних шлейфів...

*О. К.:* Можливо, час вимагає, щоб на зміну Вісконті прийшов фон Трієр?

*Е. М.:* Так, людські стосунки спрощуються, загострюються. Очевидно, мав рацію Мальтус, коли казав, що чим більше населення, тим складніші стосунки. Люди надто поспішають захопити своє місце в житті.

*О. К.:* Можливо, вони поспішають і з інших причин? Адже ми опинилися у світі нових технологій — цифрова доба диктує свої правила і ритми.

*Е. М.:* Здичавіння від цивілізації (парадокс) — невже це те, що нам приготувала доля?! Безпосередньо, так само, як ми зараз сидимо з вами, чаюємо і розмовляємо, ці ритми крадуть в нас «покой и волю».

*О. К.:* Але ж зміни — це природний процес. Так само в античності обурення викликали писані тексти — через те, що звичнішою була інша форма сприйняття слова — усна.

*Е. М.:* Але ж ми, знаючи про те, не повертаємось у минуле? Уявіть собі, хто б ми були, не читаючи Пушкіна, Шевченка, Бальзака, Байрона, Гюго, Дікенса, Толстого, Достоевського.

*О. К.:* Так само й раніше — нові технології змінювали ринок. Тому я особисто намагаюся не скаржитися на це. Як на погоду. Чи варто скиглити з приводу дощу? Можливо, мають рацію і Тарантіно, і Трієр, якщо шукають мову, адекватну часові?

*Е. М.:* Хіба, вічні сюжети вичерпалися? Змінюється ставлення до них. Ізвичайно, мова.

*О. К.:* Отже, тікати від сюжетності, як у постдраматичному театрі?

*Е. М.:* Режисер думає собі: навіщо колупатися в цих характерах, обставинах, у різних людських хащах, які вже так досконало розколупав Станіславський. І тоді він вражає нас формою (то він думає, що вражає). Вразив раз, вразив вдруге, а там дивись вже повтори! Форма вичерпується. Людей більше, ніж форм. І вони не вичерпуються, на щастя! Звісно, я спрощую. Коли ця форма талановита, ми поблажливо ставимося до цього, а якщо не дуже?

### *Ідеальний театр*

*О. К.:* Едуарде Марковичу, дозволю собі повернутися до свого запитання: що таке ваш театр, ідеальний театр, який ви реалізуєте у своїй практиці? В чому неповторність вашого театру і методу, яким ви працюєте над виставами?

*Е. М.:* Звісно, не мені оцінювати «неповторність» своїх шляхів. Однак можу сказати про те, в який спосіб домовляюся з артистами. Чим далі я працюю, тим менше мене цікавить форма. Мене цікавить той момент, коли публіка завмирає у залі. Ніколи на форму глядач так не реагує, форма цього не здатна дати. Тільки асоціації, котрі зачепили глядача особисто. В кінцевому рахунку — це вдячний процес. Не тому,

що згадуватимуть нащадки, а тому, що розумієш — навіщо. Для мене дуже велике значення має вибудовування банальної дійової структури. Дію часто плугають із пристосуванням. (Думки — не реалізована дія). Початок дії — в думках. Потім у слові (слово іноді приховує зовсім протилежну думку) потім — здійснення думки, — результат, або фіаско! Просто так слів ми не кажемо. Це може бути гумор, жарт, іронія, що завгодно, однак все це — різноманітні способи досягнення своїх мікробажань, крупніших бажань, — тобто дії! Змінюються засоби, однак ми завжди діємо. Звідси й народилося словосполучення «словесна дія». Кожну фразу, свідомо або несвідомо, спрямовано на досягнення якоїсь мети. Текст — це ноти. Музика — те, про що ти мовчиш! І це велике задоволення — розчленовувати кожную репліку, шукати її витoki, мотиви, кінцеву мету. Це — театр, який я дивлюся і ціную. Але це дуже індивідуально. Я сприймаю і «прикольний» театр, але то театр розважальної драматургії. Своїх учнів я ніколи не примушую робити те, що роблю сам. Єдине, від чого хотів би відвернути їх, — від формальних вистав, які інколи дивлюся з звичливості, а не зі сподівання, що цей театр примусить мене не спати, розмірковуючи про несподіване прочитання режисером людського конфлікту. Наскільки можливо реалізувати такий театр? Якщо впродовж багатьох років працюєш із колективом один, утверджуючи свій метод, свою режисерську мову, — це можливо. З іншого боку, я ніколи не боявся конкуренції, і не настільки жадібний, щоб не давати роботу іншим, зокрема молодим. Я можу радіти за них, за тих, хто пропонує свій театр, власний світогляд, хоча пропагувати їхні роботи, коли бачу душевне здоров'я режисера. Адже здатність викласти власну концепцію і кваліфіковано її довести до глядача — це ознака професійної зрілості. Саме це я і ціную в молодих режисерах.

**О. К.:** Сьогодні все частіше, здебільшого у західних режисерів, ми читаємо про концепцію вербального/невербального театру. Чи можна сказати, що ваш театр — це театр, у якому домінує словесна дія і література?

**Е. М.:** Домінує, звісно, театр серйозної літератури. Але не помічати змін, які відбуваються з глядачами, — неправильно. Сьогоднішній глядач — це *глядач, принижений життям*: жебрацькою заробітною платнею, образливою пенсією, брехливою еквілібристикою парламентських гравців. Тому, незважаючи на те, що у нашому репертуарі є класична література, мусимо дбати і про компромісний розважальний жанр. Якщо це позбавлено пошлості, це має право на існування. Нехай всі квіти цвітуть, кажуть китайці.

**О. К.:** Олексій Дмитрович Попов писав колись про «велике сидіння в образі», коли період репетицій за столом тривав у МХТ до нестями, а потім актори «ставали на ноги», виходили на майданчик, і все, що було знайдено за столом, падало, руйнувалося вщент. Чи велике значення ви надаєте застольному періодові?

*Е. М.:* Я думаю, це стосується не лише мене, а й режисерів, які працювали і працюють у нашому театрі — Богомазов, Лісовець, Одинокий, Трунова, Лазорко, Крітенко — всі вони не дуже довго засиджуються за столом, ми намагаємося швидко вийти на сцену. Адже актор мусить фіксувати не псевдинамічне пересування по сцені — так звана «розводка» (мерзенне слово), а мізансцену, в якій щоразу фіксується і психофізичне навантаження актора і просторова реалізація бажання, наміру і мети... Будь-який рух у просторі — це знак, дія, котра має бути прочитана. Або — прихована... Навіть якщо це сидіння за столом — це все одно форма вияву якогось наміру, влаштування якихось справ, здійснення певних задумів... Я виходжу з актором на майданчик дуже швидко.

*О. К.:* Що таке *ваш актор*?

*Е. М.:* Передусім — це культурна людина. Яка вміє слухати. Розумна. Звичайно, не випадкова у цій професії... Актори — це дуже специфічний склад душі. Цікаві ті актори, котрі мають свою систему цінностей, неповторність, вміють висловлювати свої думки. Але у нас був такий актор Віталій Лінецький. Дуже важкий артист. Він уважно слухав режисера, але на фінішну пряму виходив самотужки — на результат впливав якийсь внутрішній двигун. Сформулювати, що саме він грає, він ніколи не міг. І ніхто навіть не питав його про це. Органіка як у світі тварин. Адже талант — це відхилення від норми. Він просто не знав, що таке награвати. Тобто термін «награвання» він знав, а як це робиться — ні.

*О. К.:* Той сум, яким поділилися ви з приводу проблем соціуму — стану суспільства, культурного рівня глядача, актора, який бігає між рекламою і серіалом, — зрозумілий. Разом із тим, кожен із нас знаходить свої мотиви для того, щоб кожного ранку примушувати себе встати і їхати на роботу.

*Е. М.:* Тут, я думаю, є дві відповіді. По-перше, інакше можна просто сказатися. Мисливство, рибалка, домашнє господарство — це не для мене. Крім того, я багато від чого відмовився заради театру. Будівництво театру, тридцять вісім років у лівобережному театрі, прямі і непрямі учні, за яких я несу відповідальність. Постановка чергової вистави, а я здійснив їх понад півтори сотні, — це вже менше мене цікавить. Але мене цікавить як запобігати сценічній фальші того, що ми називаємо «театром у житті», як ознакою фальші, мішури, удавання, нещирості, словом — залишити актора наодинці зі своєю душею! І якою є та душа, такий і актор! Нехай те, що відбувається у такі моменти в актора, відбувається на тваринному рівні, мені байдуже. Головне — театр без брехні. Простір безмежний. Адже людські стосунки, комбінації цих стосунків і конфлікти — невечерпні.

*О. К.:* Ви приходите на репетицію із жорсткою заготовкою, чи з пластиліном?

*Е. М.:* По-різному. Інколи знаю лише ключову мізансцену, але цього буває достатньо, щоб вести репетицію. Інколи, буває, відмовляюся



від знайденого вчора, задум коригується залежно від акторсько-людської індивідуальності. Коли я був асистентом у видатного режисера і людини — Леоніда Вікторовича Варпаховського, впродовж тривалого часу все записував, задалегідь готувався, планував. Але не все заготовлене ставало у пригоді. Раніше менше собі довіряв. Варпаховський робив це й у зрілому віці, вже після 17-річної відсидки. Щоправда, якщо не знати, чиїм він був учнем і секретарем, спостерігаючи його роботу, ніколи не скажеш, що він вийшов зі школи Мейерхольда.

**О. К.:** Сьогодні модною стала теза про відповідність українського театру «європейським стандартам». На вашу думку, театр — це місцеве явище, залежне від ситуації конкретного міста, чи продукт на експорт, на європейський ринок?

**Е. М.:** Думаю, що естетичні уявлення, смак, у межах європейської культури — єдині. Однак слов'янський світ був надто випотрошений. Знищено культурний генофонд. А як займатися культурою, не маючи коріння? Але не слід надто буквально це розуміти, справа не в походженні. Є люди, здібні лише до мавпування, до копіювання, до тиражування чужого, тоді як мистецтву, культурі потрібні люди коріння, — люди, здатні до створення власного світу. Адже *режисер — це передусім інтелігентна людина*, тобто людина зі струнким і достатньо жорстким внутрішнім кодексом, із багатим чуттєвим світом, із природною потребою в естетичних подразниках — у літературі, музиці, мистецтві. У цьому сенсі Україна зараз зневоднена. Тлумачення світу людиною, котра не має коріння, культури, дуже обмежене. І пошуки одкровенень така людина здійснює здебільшого на території формального, візуального театру.

**О. К.:** Ваш театр — це перетин, переплетення зіткнення особистостей, котре дає те стереоскопічне бачення світу, якого ви прагнете?

**Е. М.:** Можливо, але це, скоріше — бажаний ідеал.

### *Про вдячність*

**О. К.:** Едуарде Марковичу, попередня наша розмова завершилася сумною, як на мій слух, нотою — немов «туга за кращим життям», за недосяжним ідеалом, немов щось не збулося. Мені здається, якби ви розповіли про своїх учнів — звісно, все найкраще, що знаєте про них — це допомогло б нам гармонійніше завершити розмову. Адже все найкраще — у майбутньому. Тим більше, що ваші учні впродовж кількох десятиліть перебувають у центрі уваги критики, їхні вистави мають популярність серед глядачів, і кому, як не вам, учителям, краще за інших знати про особливості обдарування кожного з них?

**Е. М.:** Невдячне запитання, бо педагогіка — це дуже невдячна робота. Якщо в загальноосвітній школі можна списати щось на перхідний вік та інше, то, маючи справу з дорослими людьми, розумієш,

що це — невдячна робота. Про декого мені навіть згадувати не хочеться. З іншого боку, робота режисера — це завжди робота педагогічна. Взагалі я ніколи не спрямовував себе на педагогічну роботу, але трапилося так, що дуже давно, десь років із тридцять п'ять тому, Юрій Миколайович Мажуга запропонував мені поставити дипломну виставу на його курсі. Після цієї прем'єри Леонід Артемович Олійник і Михайло Михайлович Карасьов разом із ректором запросили мене на постійну роботу. До цього я впродовж дванадцяти років працював в естрадно-цирковому училищі і мав певний педагогічний досвід. Мені важко визначити, хто з моїх колишніх студентів найближче до мене, адже від початку я закладав такий фундамент: розкрити театр кожного з них, а не виховувати наслідувальний рефлекс; це, мені здається, квінтесенція педагогіки. І допомагати відкрити власну мистецьку орієнтацію. Цим я завжди займався. Мої ж стосунки з учнями завжди було зумовлено найголовнішим постулатом: порядність, справедливість, відвертість. Якщо ж стосунки не встановлювалися, це зазвичай відбувалося з моєї ініціативи. Бували випадки, коли я просто розчиняв двері і казав: Іди геть! Якщо я сварюся, це зазвичай надовго. Але за якийсь час можу охолонути. Порядність — це коріння театру, а втім, не лише. Іноді, коли людина з провінції або з неінтелігентного середовища, це на якомусь етапі завжди давало себе знати. Звісно, святих не існує, як і я не святий. Якщо я прощаюся з кимось із учнів, це відбувається зазвичай з двох причин: дурість та неінтелігентність. Буває, правда, що надзвичайно обдарованій людині, котра дуже цікаво мислить і працює, доводиться прощати ці недоліки, якщо, звісно, вони у зародковій формі, не фонтанують. Сказати про когось із учнів, що це буквально рідна людина — не можу, такого нема. Якщо режисер сповідує той рівень порядності, який я розумію, який би театр він не сповідував, наші стосунки вже стають можливими. Приміром, так, як працює Дмитро Богомазов — я не працюю і, думаю, не зможу. Його робота приваблює винахідливістю, власною системою роботи з актором, яку, можливо, сприймають не всі. І не в кожному творчому середовищі... Театр для нього — гра! Він — вигадник. Гра у прямому видовищному образному розумінні сценічної форми відтворення життя в його безмежних конфліктних проявах. Я не хочу аби Театр на Лівому березі був театром одного почерку, однієї режисерської мови. Тому: несподіваність мислення, кваліфікація втілення і порядність — перепустка до нашого табору... І в разі панування тиші в залі — свідчення, що театр зачепив глядача, коли дихання сцени і зали співпадають — хочу, якщо режисер мій учень, аби усі знали: мій учень! А інколи — не дуже хотів би оприлюднювати цей факт. Бувало, колишні студенти запрошували на свої вистави, і мені ставало дуже сумно, коли я бачив, як вони «розчинялися» у театрах, в яких здійснювали свої вистави, вони не вели театр за собою, а пристосовувалися до кон'юнктури, намагалися вписатися в цей театр. У стосунках

з учнями я не сентиментальний, навіть жорсткий. Хоча більшість із них здійснювала вистави тут, у нашому театрі. Але іноді вони забувають про те, що їм було надано майданчик, створено тепличні умови, в яких здійснювали свої перші вистави, після яких їх «розкупали» інші театри. З одним я зовсім не вітаюся. Щоправда, я теж не подарунок. До речі, про своїх учнів я не чув нічого негативного стосовно порядності. Покійний Дмитро Лазорко — взагалі святий? Дуже розумно працює у Львові Юрій Мисак, керує власним театром у Празі Рита Ясинська, щоразу щиро аплодую Тамарі Труновій — вона вельми цікаво знаходить привід висловити свій неординарний погляд на життя, її філософія значно перевищує її вік. Її прагматизм, в жорстокому конфлікті з чуттєвістю: перемагає переконливе їх поєднання. Олексій Лісовець — високопрофесійна постать театру і кіно. У морально-етичному сенсі — може бути взірцем! Порядність — це кодекс професії, це базова ознака професії. Взагалі — навіщо потрібна література і мистецтво? Це ліки. Духовні ліки. Якщо не лікує, то гарно підтримує. Театр і література допомагають знайти відповіді і поставити потрібні запитання. Можливо, не відразу, але раніше, чи пізніше, це відбудеться. Звісно, кожен театр виконує свою місію, навіть розважальний. Але мені особисто у розважальному театрі дуже рідко буває смішно. Мабуть, за цим стоїть зневажливо-панське ставлення, але я розумію, що і це потрібно. Одному потрібно побачити, як Отелло душить Дездемону, а іншому — як хтось когось лоскоче.

**О. К.:** Едуарде Марковичу, кожне покоління, кожна школа має свою силу. В чому сила ваших учнів?

**Е. М.:** На це запитання відповідь у майбутньому. Але я про інше: незалежність — найболючіша мрія України. Радянський час помножений на незалежність — це час напівкримінальний; кого такий час може народити?

**О. К.:** Це запитання?

**Е. М.:** Так, скажіть.

**О. К.:** Мені здається, кожному з нас подаровано життя — ні за що. І кожен має можливість скористатися ним так, як вважає за належне.

**Е. М.:** Час сьогоднішній — спекулятивно-кримінально-грошовий. Раніше теж було кримінальне суспільство — вбивали безкарно. А зараз? Платформа інша. Гроші — стимул життя.

**О. К.:** Гарних часів в історії не було.

**Е. М.:** Ми ж не будемо робити екскурс в історію. *Ми — заручники часу.* А мистецтво театру і література свідомо, чи ні, комерційне або комерціалізоване. Гроші на першому місці. А режисура стає візуальною. Подивіться, у виставах пластичні етюди витісняють думку. Домінує постановочна режисура. Робота з актором — довго, важко. Смішно, але не всі практикуючі режисери вміють будувати дію — безумовний каркас сценічного твору! Через те діалоги — обмін репліками, прикрашеними інтонованим співом...

О. К.Едуарде Марковичу, ваш шлях в режисуру, очевидно, відрізнявся від шляху, яким входили в професію ваші учні?

Е. М.: Але шлях у режисуру не завжди пов'язаний з інститутом. Колишній директор театрального інституту імені Карпенка-Карого, Ткаченко, вперто протягом трьох років не приймав мене до інституту. Сталося таке: Мар'ян Михайлович Крушельницький побачив мою виставу «Диктатура» за Микитенком. У Народному театрі (були такі осередки за радянських часів) Палацу культури м. Бориспіль, яку ми грали у Києві. Де ви вчилися? — запитую. Ніде, — кажу. — Приходьте до мене на третій курс, як вільний слухач, — складіть іспит — зарахуємо, я домовлюся. Склав іспит. Крушельницький: — Ідіть до Ткаченка, домовлено. Приходжу: — Доброго дня, — кажу. — Мене прислав Мар'ян Михайлович у справі зарахування. — Вперше чую, — каже Ткаченко! Набрехав Крушельницькому пан директор (ректор — це тепер). Протягом короткого часу, я здійснив кілька вистав в Сімферополі, Севастополі, Рязані. У Рязані після прем'єри запропонували роботу черговим режисером (до речі працювати в штаті пропонували і в Сімферополі). Після наступної прем'єри в Рязані призначили головним режисером. Господарці культури в Рязані кажу: — В мене немає театральної освіти. Вона: — У вас є вища філологічна освіта. От і пишіть, — каже, — вища, а яка — не уточнюйте. Уявляєте, це в радянський час! Головний режисер — без диплома про спеціальну освіту і без партквитка?! Проблему вирішив наступний директор інституту І. І. Чабаненко. ...держіспит я склав екстерном.

О. К.: Тобто ви не зіпсовані інститутом і театральною освітою?

Е. М.: Думаю, так. Головним моїм учителем був Леонід Вікторович Варпаховський. Двічі я був його асистентом і вдячний за це долі. Під час роботи неможливо було уявити, що Варпаховський був учнем Мейерхольда. Коли він аналізував п'єсу, здавалося, що це робить учень Станіславського. Це була і моя наука, і моє щастя. Потім я поновлював його виставу «На дні» у театрі російської драми, з Лавровим у ролі Сатіна. Отже, *мої університети — це відсутність університетів*, Варпаховський і — Крушельницький, щоправда, це був зовсім інший театр.

О. К.: Ви так тепло згадуєте своїх учителів. Виходить, режисура і театральна педагогіка — насправді дуже вдячні професії?!

## ВОЛОДИМИР ПЕТРОВ: БУНТ МИЛОСЕРДЯ, ХАОС ТА ІЛЮЗІЇ

*Володимир Петров* (1946, Київ) — актор театру і кіно, режисер, у 1968–1972 рр. навчався на акторському факультеті Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенко Карого (курс Л. Олійника), у 1974–1979 роках — на режисерському факультеті (курс В. Судьїна), як актор і режисер працював у Харківському академічному театрі ім. Т. Г. Шевченка, у Ризькому театрі російської драми, у 1985–1989 роках — художнім керівником Севастопольського драматичного театру ім. А. В. Луначарського, у 1989–1992 роках — художнім керівником Київського академічного драматичного театру російської драми імені Лесі Українки, у 1995–2001 роках — головним режисером Омського академічного театру драми, у 2002–2004 роках — головним режисером Ризького театру російської драми імені Михайла Чехова, у 2005–2011 роках — професор кафедри акторської майстерності Школи-студії МХАТ, з 2011 року — художній керівник Воронежського академічного театру драми імені Олексія Кольцова. Здійснив постановку понад 90 вистав, серед яких «Спогад» О. Арбузова, «Женя, Женечка і Катюша» Б. Окуджави, «Кінець діло хвалить» В. Шекспіра, «Собаче серце» М. Булгакова, «Перламутрова Зінаїда» М. Рощина, «Метеор» Ф. Дюрренматта, «Чорт» Ф. Мольнара, «Натуральне господарство в Шамбалі» О. Шипенка, «Жінка в пісках» К. Абе, «Подія, якої ніхто не помітив» О. Володіна, «Лоренцаччо» А. Мюссе, «Вічність і ще один день» М. Павіча, «Євгеній Онегін» О. Пушкіна, «Міст короля Людовика Святого» Т. Вайлдера, «Чайка» А. Чехова та ін.

Покоління, з яким наприкінці 1970-х він прийшов у режисуру, на театрі майже не втрималося — принаймні в Україні окреслитися як режисерській генерації йому не судилося.

Сьогодні ця історія може видаватися надто пафосною, але, підказує авторові пам'ять, такий був час — наївний, довірливий і навіть перенасичений сподіваннями — здебільшого, як виявилось згодом, марними.

«На час юності мого покоління, — пояснював Петров в одному з інтерв'ю 1990-х років, — випала довгезелезна пауза: шістдесятники вже відгомоніли, інші — ще не прийшли. Тож однолітки й однодумці відшукувалися переважно за кордоном, що й вилилося у захоплення англійською музикою — єдиним більш-менш доступним віконцем у життя. Тут, на цій землі, точки опори, камертону, я особисто не знаходив. І справа тут не лише у віці, скільки у свідомо обраній

позиції — відлюдництва, я б сказав «неприспособаності» до системи. Система здавалася монументально-непорушною, тож думки багатьох було спрямовано на її вдосконалення (себто узгодження з первісним проектом) і водночас — на ухиляння, втечу від неї. Незайманою територією і відносно незалежним від обставин великого кола буття острівцем видавався театр. Адже чітко виявлений інтелектуальний парадокс ставав динамітом, удосконалювалася метафорика, йшов пошук підтексту і взагалі театральна мова ускладнювалася. Відтак неабиякого значення набувала проблема інтерпретації класики — минуле мусило взяти відповідальність за гріхи сучасності. Дотепно, але навіть у паркетних виставах публіка шукала ці парадокси, а коли шукала, то, звісно, знаходила. Для мене особисто у цьому контексті завжди існувала лише одна проблема — *стосунки Творця і Хаосу*. Творця — і величезної супертусовки суспільства, Творця і безладу Держави. Це локальна і водночас безмежна проблема, адже синонімом Творця для мене є Людина».

Хоча це й пафосно звучить, однак саме на цих стосунках — стосунках Творця і Хаосу, Творця і Держави — було побудовано зав'язку театрального роману, розпочатого у Севастополі, у театрі імені А. Луначарського, головним режисером якого 1985 року було призначено Володимира Петрова.

Як і кожний молодий і творчо налаштований режисер, свою режисерську біографію Петров розпочав із казки, з класичного зразка жанру — «Трьох поросят» С. Михалкова (в біографії відомого вже театрального режисера сценічну інтерпретацію такої вельми простенької п'єски, звісно, скромно замовчують, але — істина, кажуть, дорожча).

Сюжет казки усі пам'ятають з дитинства: троє поросят — Наф-Наф, Нуф-Нуф і Ніф-Ніф споруджують будинки різної міцності з дерева, соломи і цегли. Якість споруд «перевіряє» Сірій Вовк. Два будинки він зруйнував, а третій — не може. От вам і мораль: будуйте міцно і надовго будинки з цегли — цегляні стіни.

Одержавши цей твір, Петров зробив так, як вчинив би на його місці, мабуть, не кожний: став «гризти» підмакетник разом із чудовим художником Тетяною Медвідь. Він був розлютований — на його шляху виникла цегляна Стіна (у подальшій його долі вона відіграє ледь не вирішальну роль). Отже Петров розсердився і завівся. А однокурсники, по-поросячому дружно хрокаючи, пропонували йому свої послуги на виконання заголовних ролей.

Можна було б і не згадувати цю виставу, коли б уже в ній не намітилися принципи, які в наступних своїх роботах він послідовно розвивав. Перший з них — неприйняття «датських» п'єс. Його спектаклі завжди починаються з протесту. Протесту проти того, що аморально і абсурдно. Проти безглузвих традицій, догм, примітивізму мислення. Це і є та Стіна, для подолання якої, бажаючи зруйнувати її, режисер знаходить

енергію — енергію думки і почуття, любові і ненависті. У цьому приналежність ліричних вистав Петрова.

Звісно, стіни виникають не лише перед Петровим, вони постають перед кожним митцем — режисером, актором, поетом. Але все залежить від того, як поводитися перед нею. Хтось добудовує до неї ще три стіни, стелю й утворює затишну квартирку. Інші намагаються пробити її лобом, ще хтось — тікає. Інакше поводиться Петров. Він щоразу підбирає до неї свій ключ. І Стіна цілковито змінюється — розквітає, стає легкою хмаринкою, каміном, розтоплює крижини... Хоча іноді доводиться використовувати і «динаміт».

У «Трьох поросятах» такою Стіною для Петрова-режисера став прагматизм персонажів. Для кого вистава?— запитував він себе. Для дітей чи для високопосадовців? Якщо для дітей, то невже найголовніше полягає в тому, щоб вони вміли споруджувати будиночки з цегли? Хіба не важливіше, щоб вони навчилися бути милосердними, підтримувати один одного в біді, ділитися останнім?

Саме тому всі прописні істини цієї п'єси (як будувати ефективно і якісно) він віддав великій книзі — «Книзі про все», з якої поросята черпали житейську мудрість. Але сюжет спектаклю розгортається паралельно до цього мораліте. Сенс його в тому, що, незважаючи на різні методи будівництва, поросята згуртувалися і здружилися. Взаємодопомога, а не цегляна Стіна врятували їх від вовка. Саме про це в супроводі губної гармошки впродовж десятиліття співали на сцені Харківського театру імені Т. Шевченка троє поросят.

Руйнівна позиція Петрова стосовно Стіни — не позиція упертої людини або агресора. Він руйнує тому, що ідеал його ясний і прозорий. Він — не творець епічних полотен з холодними скляними очима, але лірик, який завжди несе свій біль, ніби розкрити рану. Йому притаманні іронія і самоіронія (як спосіб самозахисту). Він — саме у цьому поєднанні іронії і лірики, аскетизму засобів і буйної фантазії. Він — у чіткій вибудованості і, головне, схвильованості вистави, у метафоричному мисленні, у поєднанні акторського театру з мистецтвом композиції цілого.

Наступна вистава Петрова в Харківському театрі імені Т. Шевченка — «Сватання на Гончарівці».

Хто не знає як ставити «Сватання»? Здавалося б, немає нічого простішого: запросити гарного коміка (а якщо такого немає, то самі ситуації зіграють за нього), запропонувати йому тицьнути публіці пару дуль, знайти характерність дебільного парубка, і успіх забезпечений.

Однак Петров надто поважає себе і свого глядача, щоб дозволити собі «дражнити хохла». Це й стало його Стіною у виставі — набридла, заяложена традиція, яка заважала побачити глибинну суть п'єси Г. Квітки-Основ'яненка. А вона для Петрова була, як не дивно, в корові. В корові, котра згодом стала улюбленим персонажем Петрова, і яку він завжди возить з собою і в близьких, і в далеких мандрах.

Звісно, ніхто не помітив корови у п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка. І взагалі — до чого тут вона?

Але пригадаймо сюжет п'єси: він закручений на тому, що до Уляни сватається двоє женихів. Один — нахаба, злий, дурний, але багатий, інший — бідний, але скромний, ніжний і тенористий. Обидва кохають Уляну. І є дуже важлива у п'єсі обставина, на яку зазвичай не звертають уваги: у Стецька є худоба. Саме це й примушує Уляну вагатися, а її батьків — наполягати на її одруженні з нелюбом.

Справа однак не в цьому, а в тому, що Гончарівка, на якій розгортається дія у Харкові, отримала свою назву через те, що там жили гончарі, і саме ця топонімічна подробиця визначила основний прийом вистави.

У виставі Петрова єдиним героєм був режисер. У пролозі, перебуваючи в центрі гончарного круга, він створював свої іграшки — великі і малі, недоладні і чарівні (як корова). Гончарний круг — круг сцени. Ця сценічна метафора і визначила інтонацію вистави. А ще була пісня гончара (на слова Ю. Стадниченка):

Сонце і місяць, зірки і земля,  
 Все, наче круг той гончарський, кружля.  
 Глина слухняна, немовби жива,  
 Робимо з глини усякі дива...  
 Знову повернеться давня пора,  
 Вся наша сцена — це круг гончара.  
 Ми ж на цім крузі, немов гончари,  
 Світяться глечики, як ліхтарі...

На сцені був барвистий ярмарок, багатоголосо мекаючий і бекаючий. Ярмарок, на якому, здавалося, було все: і глиняна худоба, і офактурені глиняні прожектори, і глиняні тини, дерева, квіти. Глиняні іграшки в руках режисера-гончара. Глиняними були присутньо і персонажі — обставини м'яли їх і ліпили з них усе, що завгодно. Але у фіналі вистави режисер підштовхував глядачів до розуміння простої істини: людина повинна ліпити себе сама. Персонажі, неначе глиняні іграшки, виїжджали на кругу сцени, і гончар їх підправляв, підмальовував. А якщо вони були заплакані — як Уляна й Олексій — витирав їм сльози. У фіналі всі учасники співали пісню і ліпили з гончарної глини іграшки.

А де ж Стіна? Цього разу вона була глиняною. І треба було розбити Стіну, яку виліпив Гончар. Лише розбивши у фіналі свого глиняного прототипа, Олексій діставав право виліпити маленьку фігурку — самого себе. Як у казці:

Мовить казка старовинна:  
 Бог зліпив Адама з глини.  
 Подививсь, помилувавсь



І за інші справи взявсь.  
 Нам про казку не судити,  
 Тільки ж треба розуміти:  
 Не надійсь на Божий дар —  
 Кожен сам собі гончар.

«Четверте Поросся» В. Шульжика і Ю. Фрідмана, поставлене у Харківському ТЮГу, закономірно продовжило «пороссячу» тему в ранньому послужному списку Петрова. На цей раз він «крутив» на сцені Харківського ТЮГу вестерн. Ніби ошалілий носився по ній автомобільчик, з-за рогу бахкали постріли... Але у фіналі за всіма законами жанру перемагала дружба. Знову добре поросся ставало героєм: беззахисне, слабе, воно, підтримане друзями, піднялося на боротьбу зі злом.

У наступних своїх виставах, здійснених на сцені Ризького російського театру — «Спогад» О. Арбузова, «Нічні забави» В. Мережка, «З трьох до шести» О. Чхайдзе, «Дивіться, хто прийшов!» В. Арро, «Кінець діло хвалить» В. Шекспіра, «Женя — Женечка й Катюша» Б. Окуджави, «Срібне весілля» О. Мишаріна, «Детектив на сім персон» Е. Брагінського — Петров поступово виростав із коротких режисерських штанців, знайшовши для усіх цих вистав одну наскрізну дію, що їх пронизує, одне зерно.

Щоб зрозуміти це, варто пригадати репертуарну ситуацію кінця 1980-х. То був час, коли глухий моральний кодекс будівник комунізму опинився у глухому куті і став основним предметом дослідження лідерів нової драматургії: Л. Петрушевської, В. Арро, Л. Разумовської, В. Славкіна, О. Казанцева. На сцені відтворювалась «чорна» правда, котра різко відтінювала косяки парадних п'єс. Однак і це була не вся правда, адже правда не буває однобокою. Петров розповідав про свою правду, відмінну від правди лівих і правих, правих і неправих, сильних і слабких. Зрештою, йшлося про прості, навіть елементарні істини.

Ось мій погляд на світ, — ніби говорив режисер, — ось те, що мені болить, і я хочу, щоб ви сміялись і плакали разом зі мною. Ваше право мати інший погляд на життя — я його поважаю. Але поважайте і моє право бути собою. Це право, як і свої позиції, він завойовував з боєм, він бунтував. Це був бунт могутньої моральної ідеї, для оприлюднення якої тоді потрібна була мужність.

*Бунт милосердя!* Ця ідея була такою незвичною тоді, коли на сцену вийшов новий герой — технократ Чешков із п'єси І. Дворецького «Людина зі сторони», а у житті утверджувався новий погляд на людину: погляд прагматичний, часом цинічний. Замість людини на повний зріст у життя входив герой малесенький, дрібний чоловічок, з яким можна робити все, що завгодно. Проти цього й було спрямовано бунт Петрова.

Звідки це у нього, у високої, великої, такої вродливої і сильної людини, котра, ніби сміючись, іде по життю, легко долаючи труднощі, ніби

переступаючи через них? Звідки це у митця, котрого впродовж творчого життя супроводжували лише успіхи і визнання? Відомий актор і режисер, ролі і спектаклі в академічному театрі, успішні гастролі в Москві, захоплені відгуки всесоюзної преси, лауреат конкурсів, оглядів і фестивалів, головний режисер, якому охоче віддавали свої п'єси О. Арбузов, М. Рошин, В. Мережко, І. Фрідберг і багато інших. Звідки це?

З маленького, обсадженого деревами і квітами будиночка над Дніпром? Від Леоніда Артемовича Олійника — першого вчителя по професії? Від Володимира Миколайовича Судьїна, який випустив у 1979 році свою першу режисерську «п'ятірку»? Від того курсу, основною моральною заповіддю якого було: «добро повинно бути з кулаками»? Від того морального максималізму художнього керівника курсу, який на першій зустрічі зі своїми учнями сказав: *прошу все, але підлість — ніколи*. І слова свого дотримав. Чи від тих славних традицій, які ще живі (були тоді) у Харківському театрі імені Т. Шевченка?

Петров бунтував від сили і вистражданої ним простої, здавалося б, істини — ідеї милосердя.

Звісно, можна і треба говорити про блискучий професіоналізм режисера, про його високу постановочну культуру, театральні (і не тільки) вигадки і фантазії, про його винахідництво, про те, як він полюбляє будувати свої вистави «на кінчику голки», про те, як ламає естетичні стереотипи, сміливо експериментує, але найважливіше — те, що стоїть за цим, які моральні ідеї, і чи існують вони взагалі? Адже так часто за «майстровитістю» ховається покірне «що ваша ласка?» А за ремісником — лише прихований лакей.

З особливою очевидністю ідеї милосердя зазвучали у виставах, здійснених Петровим наприкінці 1980-х.

«Кінець діло хвалить» В. Шекспіра — теж Стіна. За інерцією цю п'єсу зараховують до «пустотливих» комедій драматурга, а іронічна назва сприймається цілком серйозно. У кращому разі на сцені більш-менш успішно ілюструється проблема соціальної нерівності. І справді, героїня п'єси — Єлена глибоко впевнена, що Бертрам не кохає її тому, що вона бідна, до того ж незнатного походження. Але Бертрам віддає своє серце іншій дівчині — так само незнатній. П'єса написана про інше. Про що завгодно, тільки не про кохання. (Адже кохання — це так просто — дарувати радість тому, кого любимо, розкривати в коханому нові світи.)

Але п'єса не про це. П'єса про те, як добро перетворюється на свою протилежність, коли насаджується силоміць. Про те, як Єлена, не гребуючи шантажем, підкупом, обманом піднімає на ноги громадськість двох королівств, щоб оженити на собі Бертрама. Про те, як королі і королеви відкладають термінові державні справи для того, щоб влаштувати особисте щастя шекспірівській амазонці. Сценічний парадокс у рішенні комедії ніби передбачив популярну в другій половині 1980-х ідею, котра згодом дістала завершене вираження у назві п'єси Е. Ра-

дзинського «Уб'ємо мужчину». Тому й спектакль Ризького російського театру став не просто пустотливою комедією, він був начинений барикадним духом.

Барикадним був і поставлений у Харкові «Пролетарський млин щастя» В. Мережка. Вистава, в якій чудеса творила віра.

У той час були різні сценічні трактування цієї п'єси: іноді гостроту, котра відверто межувала з цинізмом, знаходили у тому, щоб іронізувати з подій п'єси. У Петрова Степан Бобиль, який прийшов у село зі своїми дверима, і навіть сама ідея «вічного двигуна», віра у можливість звичайного людського щастя, у велику ідею рівності, братерства, свободи і творчості, у життя як творчість — не викликала іронії. Коли на сцену Малого театру, в приміщенні якого гастролював Ризький російський театр, вийшов Петров з дверима — сама собою напрошувалася аналогія: Петрову-режисеру потрібен свій дім. У нього є для цього головне — ідея, навколо якої можна згуртувати людей.

І ось він знайшов свій Дім, в який приніс свої Двері.

Нічого дивного, здавалося б, не було в тому, що саме йому, режисерові-експериментатору запропонували здійснити постановку п'єси М. Захарова і В. Черних «Проводимо експеримент». Неприродність цієї пропозиції полягала лише в тому, що свідомо чи ні, але Петрова штовхали на репродукцію відомої вистави Захарова. Потрібен був «датський» спектакль до з'їзду, і п'єса ця, як ніяка інша, відповідала багатьом вимогам: була доволі сміливою (в розумних межах) і водночас апробованою, бо мала касовий успіх у Москві.

Але режисер, знову побачивши перед собою Стіну, вкотре вже, не виправдав сподівань. Цього разу він просто зруйнував її. Перш за все, він відмовився від атрибутів виробничої вистави, які вже стали традиційними — різних конструкцій, нагромадження незрозумілих виробничих термінів... Його вистава була про інше (Стіну тут він зруйнував буквально) — про перебудову в душах людей, про те, що кожний може зробити дуже багато, якщо йому не заважати і не сковувати дріб'язковою опікою. Вистава була про демократію в дії, про конкретну демократію, а не про принцип «узагалі».

Задум цієї вистави, вигадливо побудованої на «кінчику голки», спочатку викликав співчуття: Петрова жаліли і намагалися допомогти йому усвідомити свої помилки, хиби і недоумство. Ось воно, те вузьке місце, на якому перевіряється митець: усі розуміють, що можна бути цілком порядною людиною і спокійно відмовитися від своєї ідеї — Стіну не проб'єш. І при цьому пригадають афоризм авторитетного В. Немировича-Данченка про те, що театр — ланцюг компромісів.

Можна було зробити цей крок: ледь праворуч, ледь ліворуч і, мабуть, професіоналізм, фантазія, винахідливість все одно врятували б режисера. Але, можливо, саме цей крок і є причиною багатьох режисерських трагедій? Якби ми знали, як обернуться ці маленькі ледь-ледь.

Петров справді здійснював експеримент, але експеримент не абстрактний, а цілком конкретний — експеримент у конкретному виробничому колективі — у театрі імені А. Луначарського. І театр успішно витримав перевантаження, яке виникло в процесі експерименту. Петров укотре вже став Переможцем, завоювавши право на власний голос.

Саме право на власний голос, на власний вчинок — тема експерименту Петрова. Тон спектаклю задавав його герой — Костін. Звертаючись до глядачів, він розповідав про події, можливо, побачені дуже суб'єктивно, але такі, що мали місце в дійсності. Цей прийом дозволив режисерові оголити, зруйнувати четверту Стіну, дати несподівані характеристики персонажам за допомогою костюмів: директор, який тримає в руках усі нитки «змови», — в костюмі часів Людовіка XIV, секретарка — гейша, екс-дружина — хвацька вершниця, парторг — у шкірянці і з маузером, робітник із психологією рвача — в шкірі первісної людини, міністр — Творець, Саваоф. Усе в цій виставі було несподіваним і закономірним, продуманим і зворушливим, ліричним та іронічним.

Аж ось ще одне вузьке місце, яке майже неможливо пройти без відчутних втрат: Петров призначений головним режисером. Севастопольський театр включений у комплексний експеримент, спектакль став переможцем огляду, присвяченого XXVII з'їзду КПРС, про спектакль з повагою написав московський журнал «Театр»... Здавалося б, прийшов час вгамуватися і пожинати плоди. Але «нерозумний» Петров, нерозумний тією вищою нерозумністю, якою завжди позначений справжній митець, знову шукав свою Стіну. Яку за рахунком? Ту саму — першу.

Цього разу для свого барикадного спектаклю він узяв п'єсу «динамітну» в усіх відношеннях: за формою (філософська притча), за змістом (насилля), за персонажами (бик Панчо) і вибором драматурга (І. Фрідберг).

«Арена» — вистава про долю бика Панчо, про його життя на арені. Уже в програмці Петров заявляв свою тему: будь-яка жива істота приречена на загибель у суспільстві, де цінується лише її м'ясо. Ніжну, незважаючи на те, що це бик, тварину у фіналі вбивають. І це закономірно. І можна було б знову сказати, що спектакль талановитий, професіональний, якби не один штрих, який, ніби фірмове тавро, підказав, що спектакль ставить Петров. *Петров — і ніхто інший.*

У фіналі на сцені двоє персонажів, дві живі істоти — бик Панчо і матадор. Обидва смертельно поранені, обидва без вини винуваті. Їх примусили на потіху публіці ненавидіти і вбивати. Але ось цей штрих: матадор просить, щоб хтось зігрів його своїм теплом. І лише одна жива істота, щойно смертельно поранений ним бик Панчо, тягнеться з останніх сил, щоб зігріти його своїм диханням. Що це — всепрощення? Навряд. Радше *бунт милосердя.*

До річниці Жовтня Петров поставив спектакль «Чия шинель, товариші?» за п'єсою Б. Кривошея. Робота нібито «датська», але знову все «не по-людськи». Фантазмагорична комедія — і до такої високої дати?

Виявилась «бездоглядною» шинель Революції. У персонажа, який її одягає, вселяється Дух Революції. Він оживає в його ділах і вчинках.

Скептики посміхалися. Їм цікаво було дізнатися, де та Стіна, під якою Петров зламає собі шию? Адже вона мусить бути, обов'язково, за всіма законами діалектики. Питання тільки — в якому акті, таймі або раунді, на якій хвилині кориди це трапиться... Адже не можна безкарно одягати «бездоглядну» шинель.

Грандіозну (кращу навіть важко вигадати) рекламу виставі «Собаче серце» за повістю М. Булгакова зробив роздратований лист громадянина В. Зайцева до редакції газети «Слава Севастополя». Заради того, щоб подивитися, як «автори вистави намагаються переконати маси, що Велика пролетарська революція — не перемога над експлуататорами, не результат класової боротьби за визволення робітників і селян, а лише жахливий випадок, який привів обмежений, тупий, темний і аморальний натовп під керівництвом неосвічених комісарів до того, що Росія стала приреченою на роки насилля», варто було подивитись виставу. Її варто було подивитись і для того, щоб побачити, як після «експерименту, що не виправдав надій, суспільство і влада з недоуків не тільки продовжує існувати, але й владарювати», тим більше, що у виставі, за визначенням громадянина В. Зайцева, було «приховано заклик до знищення диктатури пролетаріату», і далі — «щоб зрозуміти контрреволюційну сутність вистави», «цинізм у ставленні до героїв революції», «наклеп на нашу державу, на нашу історію» тощо. Автор листа закликав також компетентні органи згадати історичні рішення XV з'їзду ВКП(б) 1929 року (це в тексті, а в підтексті — карні методи 1937 року). Слід віддати належне редакції газети, котра видрукувала не лише лист, а й вишукану за стилем, убивчо-ввічливу відповідь Володимира Петрова. Керівні органи робили вигляд, що не помічають дискусії, а глядач, навчений багаторічним досвідом, поспішав на виставу — доки не встигли заборонити.

Собака в повісті Булгакова і у виставі Петрова — це людина. Людина — це собака. Такий сумний верхній шар цього експериментального сюжету. Динаміка ж — у трагічному особаченні життя, в тому, що майже одноклітинна істота перетворюється на людину, росте і — ось вже наближається час, коли вона буде керувати всім світом. На щастя, як і в казці, розв'язка виявляється фантастичною — влада над собакою виявляється в руках інтелігентів і вони швидко повертають її на місце — до тваринного стану. Стрибок зазнає поразки, перемагає еволюція.

У вирішенні вистави є штрих, який, камуфлюючи технологічний прийом, оголює сутність дії, створює новий ракурс: життя, побачене очима собаки. Йдеться про стільці. Вони виявляються багатозначними — вирвані з дворянських садиб, висять немов із зашморгом на шії. І це вже не просто собачий погляд — це загроза.

Але нехай не створюється враження, що Петров лише сумує, оплакуючи «добрі старі часи», він може бути й дотепним. З допомогою амери-

канського драматурга Майкла Фрейна, групи акторів і художника Галини Бубнової режисер розповів у виставі «Театр» про те, як проходять генеральні репетиції, що відбувається за лаштунками, і як ідуть вистави. Мабуть, у керованому Петровим колективі вони проходять не так — інакше б такої вистави ми не побачили. На сценічному майданчику — гармидер, тобто звичайний театр, але все це так організовано, що глядачам весь час смішно. Та й не дивно, адже побутує уявлення: життя акторів — порожнє й безтурботне, актори тільки те й роблять, що постійно вдають блазнів, жартують і загібають шалені гроші. Так воно нібито й є — у виставі, аж раптом... у наймолодшої з актрис, цнотливої, незайманої, здавалося, дівчини, має народитися дитина. І несподівано розкривається справжній сюжет — про те, що актори — теж люди, теж вміють любити і ненавидіти, страждати і сумніватись, і в кожного з них свої людські проблеми і людські імена — Сергійко, Оля... І кожному з них не вистачає тепла, як не вистачає тепла і їхньому головному режисерові, і всім їм необхідний захист — від суспільства, якщо воно навіть найкраще в усьому світі.

Аж ось Петров очолив Київський академічний театр російської драми імені Лесі Українки. Коментуючи своє розлучення з Севастополем, він розповідав:

— *Чи можна назвати мій вчинок зрадою?* До певної міри так — люди мені повірили, пішли за мною... Але кожен повинен мати можливість перевірити свої сили на вищому рівні. Цим вищим рівнем є для мене театр імені Лесі Українки. Це почесне запрошення, адже — після довгих мандрів — я нарешті повертаюсь на батьківщину. Я корінний киянин, але доля склалась так, що театральне життя своє провів за межами рідного міста, а втім, про це не жалкую. Дехто співчуває мені — колектив, який я наважився очолити, досить складний, але сподіваюсь... Пам'ятаєш? У батька було троє синів: перший — розумний, другий — теж, а третій... Може, я і стану тим дурником? Хоча розумію, що колектив — складний, але це не означає «поганий». Складність колективу театру імені Лесі Українки, на мій погляд, полягає в тому, що він перебуває у стані дисбалансу, диспропорції. В ньому аж занадто творчих індивідуальностей...

— Хіба це погано?

— Є такий термін — «перенасичений розчин». Мені здається, що до певної міри він пояснює і нинішній стан театру.

Тут, у «перенасиченому розчині», Петров здійснив свою першу і, можливо, найкращу виставу — мюзикл «Кандід» Леонарда Бернстайна за повістю Франсуа Марі Вольтера «Кандід, або Оптимізм».

Герой вистави Кандід — простодушне дитя квітучої природи, хіпі, істота цілком незалежна, з усіма інстинктами і наслідками, що витікають звідси.

Отже, «у Вестфалії», у замку барона Тундер-тен-тронка жило собі четверо молодих людей. Доля обдарувала їх щастям, адже жили вони

у найкращому замку, у найкращій країні і, безумовно, «у найкращому із можливих світів». Живучи у найкращому з можливих світів, Кандід щиросердно вірив у проповіді свого вчителя Панглоса про те, що все робиться лише на краще, і так само щиро вклоняється гармонії світу. Але ество бере своє, і простодушний Кандід відчуває потяг до дочки барона (найкращої з усіх дочок баронів) Кунігунди, вступає із нею у відповідні (доволі приємні) стосунки, але «впійманий на гарячому», з ганьбою виганяється за межі «найкращого замку і найкращої в усьому світі країни», тобто стає спочатку ставевим дисидентом, а вже потім політичним емігрантом. Далі події нагромаджуються з величезною швидкістю, підтверджуючи лише одну «коротеньку» думку — як би ти не крутився, а все одно бути тобі згвалтованим. Але герої вистави, незважаючи на підступність «найкращого зі світів», терпляче шукають свою Землю Обітовану — Місто Сонця — Ельдорадо, Рай... Долаючи різноманітні перешкоди, які вигадує на очах у глядачів виконавець ролі Вольтера артист Євген Смирнов, у фіналі п'єси персонажі приходять до розуміння простої істини — що б там не відбувалося у «найкращому зі світів», мусимо обробляти свій сад. Саме в цьому, а не в сліпому маренні райськими островами — утопіями різних гатунків — розкривається для персонажів сенс буття і життєвої філософії.

А на сцені панував карнавал.

Виплескуючись через рампу, стихія радісного буття захоплювала всіх і несла на своїх хвилях разом із персонажами вистави: наївним у своєму романтичному світовідчутті Кандідом, «пупочкою» з надутими губочками Кунігундою, братом Кунігунди «красенем» Максиміліаном — жертвою хтивих морських розбійників і ченців, а також завжди готовою до послуг чоловіків люб'язно-грайливою служницею Пакетою та їхнім духовним наставником — Доктором Панглосом.

У заставленому книжковими шафами і гіпсовими погруддями класиків світі (світ — бібліотека) відбувалися найдивовижніші події — від «уроку природи» до виверження вулканів («вулкан виконав свою природну функцію»), війн і гвалтувань («Кунігунда виконала своє життєве призначення»). Світ шаленів, хитався, скаженів, гнів, уражений пранцями. І тільки Панглос не переставав повторювати своє — «Все, що не робиться, — на краще!»

Це була дивна вистава, а для її автора — режисера Петрова — невідповідна тема — тема творчості. Творчості і життя. Життя як творчості і творчості як життя, тема перетворення життя.

І тоді колишній академічний театр імені Лесі Українки просто зник, а на його місці народився справжнісінький Бродвей — блискучий, яскравий, ефектний.

А де ж поділася академія?

*Полетіла — за вітром* і, попри зовнішню незмінність нашого буття, найдивовижніший полтергейст ХХ століття таки відбувся.

У цьому святковому видовищі неможливо було впізнати колишній академічний театр імені Лесі Українки та його виконавців: враження було таке, що то прибув до нас якийсь інший, невідомий ще театр.

Невдовзі про Петрова стали поширилися легенди — як про Незалежного переможця, супермена, найпопулярнішого режисера (на думку критиків, що виступали на сторінках газети «Культура і життя»), режисера, котрий легко долає перешкоди, що впродовж життя його супроводжують лише успіхи і визнання, що навколо його вистав лунають лише захоплені відгуки й інші нісенітничі, частина з яких була правдою, однак лише частина, адже Петров мусив не лише втілювати свої задуми, а й відповідати — хоча б собі — на усі ті питання, котрі визначали його стосунки з містом, глядачем, трупю, театральною громадськістю, колегами, місцевими драматургами, міністерством і критикою, котра у той час здебільшого глибокодумно мовчала.

З одного боку, це була нормальна робота, щоденна праця. З іншого — марно втрачений рік. Змарнований рік. І змарнілий Петров. Кудись зникла його звична легковажність і природно фонтануючий гумор, ба, навіть щось схоже на маленькі крижинки з'явилося в атмосфері кабінету. Він сидів майже незворушно і докладно відповідав на всі запитання. Робив паузи, замислювався, знімав окуляри, протирав скельця, знову продовжував свою розповідь — про пониження державою автора і режисера, про необхідність створення асоціації режисерів, про авторське право в режисурі, про те, що глядачеві для сприйняття театру інколи не вистачає естетичної підготовки, про те, що він не має ніякого відношення до авангарду, що й спровокувало низку запитань.

— В чому несподіваність мистецької програми режисера В. Петрова? Про який театр він мріє? Адже всі ми запрягаємося іменами Станіславського і Мейерхольда, корифеїв і Курбаса...

— *Я мрію про театр різноманітний* — сьогодні він буде побутовим, завтра — етнографічним, післязавтра на його сцені йтиме епічна драма, ще за день — геппенінг... і так без кінця. Випереджаючи запитання, скажу, що це — не безпринципність, а принцип. Щодо змісту, мене цікавить тільки людина — її гріх і спокута, велич і падіння, пошук нею ідеалу і втрата мети. Втім, так я розумію свою мрію сьогодні. Можливо, завтра вона зміниться. Знаю тільки, що буду ставити ті п'єси, котрі відображають той шар життя, котрий хвилює мене саме сьогодні. Адже найспокусливіша мрія — бути вільним, або, в усякому разі, намагатися бути вільним, не ставати рабом якоїсь думки, ідеї, пристрасті, тези. Нічого не сприймати на віру. Адже теорія відносності має відношення і до людини — всі наші почуття, ідеї, думки — також відносні.

— Теорія відносності, перепрошую за каламбур, мабуть, також відносна?

— Безперечно! Саме тому вважаю себе консерватором, адже, як і раніше, мене турбує лише одна проблема: як залишитися незалеж-



ним — від слів, пристрастей, улюблених думок, забобонів, обставин? Власне кажучи, все своє життя я шукаю відповідь на це питання. Як залишитися неупередженим у творчості? І саме тому, думаю, успіх (або неуспіх) нашої — моєї і театру — співдружності залежатиме від того, наскільки ми зможемо бути неупередженими і відкритими — життю, безпосереднім враженням від нього.

— І які ж у тебе останні враження від цього життя?

— Треба працювати. Це єдине, в чому є сенс. А щодо театру та його обличчя, думаю, слід пам'ятати, що це процес, а не застигла маска. Театр — мистецтво динамічне, тому, якщо говорити про визначеність, то слід, мабуть, мати на увазі не обличчя, а певні принципи. Мені здається, будь-які естетичні програми, платформи тощо — це лише присяга, котра може себе будь-коли скомпрометувати. Адже якщо я заприсягнувся на вірність якійсь меті, то, як порядна людина, мав би, незважаючи на її скомпрометованість, зберігати їй вірність? Мене особисто це не приваблює. Мені здається, що людина, митець, живе за іншими законами. Адже митець тим і відрізняється від немитця, що безпосередньо реагує на явища навколишнього світу, і тому, якщо він обмежить себе якоюсь програмою або, ще гірше, якимись формальними забобонами — наприклад, я ставитиму лише драматургію психологічного напрямку або навпаки — яскраві видовища, — то все одно безпосередні враження виявляться сильнішими, і він повинен буде зрадити або себе, або оголошену ним програму. *Вірність якійсь думці, ідеї — річ відносна.* Сьогодні мені здається, що я правильно розумію якийсь явище, а завтра — несподівано для себе — я зрозумію або, скоріше, відчую це саме явище значно глибше, точніше. Що я повинен робити — каятись в своїх «збоченнях»? Людина розвивається, розвивається її думка, світосприйняття, коло важливих для неї ідей. І тому мені близька думка Ключевського про те, що вірність одній ідеї нерідко свідчить не стільки про моральність людини, скільки про обмеженість її думки. Людина (а тим більше митець) мусить бути відкритою для сприйняття оточення, отже, і для змін.

— Як позначиться така відкритість на творчості театру, чи не буде колектив кидатись з однієї крайності в іншу? Чи маєш якісь сталі принципи роботи?

— Тільки один: спрямованість на високохудожню літературу. Вона турбується про людину, про те, щоб вона стала кращою, добрішою, розумнішою, поряднішою, щоб жила не споживанням, а самовиявленням. Тому мені здається хибною ідея національної культури, коли її трактують як обмеження себе. Ну, скажімо, я поставлю собі завдання працювати над п'єсами лише українських, російських або нанайських авторів. Якщо я, як художник, вихований на традиціях певної культури, це коріння так чи інакше виявиться в моїй творчості, якщо ж ні, то, попри всі мої декларації і заприсягання у вірності національній культурі,— мої

вистави будуть вимученими, непереконливими, раціональними, мертвими, я поважаю власну — українську — культуру, культуру свого народу, але чому я повинен обмежувати себе тільки українською драматургією? Національне моє коріння виявиться (або не виявиться) навіть коли я працюватиму над п'єсою білоруського, японського або чукотського драматурга. У нас, в Україні, на жаль, надто мало самоповаги, тож наші погляди завжди спрямовані чи то на захід, чи то на схід, залежно від вітру. Саме тому ми й досі не опанували спадщини корифеїв — Курбаса і Василька, Довбищенка і Харченка. Ми надто уважно стежимо за мінливим вітром. Тому у нас і досі триває хаос, безлад, а замість професіоналів на сцену виходять шамани.

Доки тривали ці розмови, скептики змагалися у прогнозах: скільки втримається Петров на посаді головного режисера, за скільки місяців його «з'їдять». Спираючись лише на власні сили, він протримався неімовірно довго. Невдовзі посаду мистецького керівника, яку посідав Петров, було ліквідовано, а сам він, потинявшись без справжнього діла, залишив Україну. А за деякий час чужоземний критик написав про нього: «Двохметровий режисер взяв Москву без бою»<sup>1</sup>.

Невже все це — весна, відлига, спів птахів, незалежність, про яку він говорив, і спроби очистити стайні, — справді було?

---

<sup>1</sup> Ямпольская Е. Выбери или проиграешь // Новые известия. — 23.04.2002 // <http://www.mxat.ru/history/performance/khazar/649/>

## СТАНІСЛАВ МОЙСЕЄВ: МОЯ МІСІЯ — ЧЕСНА РОЗМОВА ПРО ЖИТТЯ

*Станіслав Мойсеєв* (1959, Харків) — український режисер, народний артист України, художній керівник Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, лауреат премії ім. І. Котляревського, доцент кафедри акторського мистецтва Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, який закінчив 1981 року.

Працював у Сумському обласному академічному театрі драми і музичної комедії імені М. С. Щепкіна, Закарпатському обласному музично-драматичному театрі, Київському академічному Молодому театрі.

Здійснив постановки вистав «Наталка Полтавка» І. Котляревського (1984, 1989), «Дві стріли» О. Володіна (1984), «Соло на флейті» І. Микитенка (1985), «Бронзова фаза» М. Зарудного (1986), «Витівки Скапена» Ж.-Б. Мольєра (1987, 1988), «Енеїда» І. Котляревського — С. Бедусенка (1988), «Привиди» Г. Ібсена (1996), «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра (1997), «Трагедія Гамлета, принца данського» В. Шекспіра (2000), «Дядя Ваня» А. П. Чехова (2003) та ін.

Завдання очолюваного ним колективу він окреслює таким чином: «Якщо говорити дуже схематично, то Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, на мій погляд, має прагнути відповідати на культурний та соціальний запит усіх громадян України — від Криму до Закарпаття, від Слобожанщини до Галичини. І, припустімо, творчість західно-українських письменників, починаючи від Івана Франка, ім'я якого носить театр, потрібно вміти зробити на цій сцені настільки живою та актуальною, щоб це було цікаво дивитися і жителям Волині, і жителям Донбасу».

*Пропоноване листування, упродовж якого автор безрезультатно намагався роздратувати Станіслава Анатолійовича, вибити його зі стану рівноваги, відбулося у грудні 2015 року, після чого було жорстко цензуровано обома співрозмовниками.*

**О. К.:** Що таке *твій* театр? За якими ознаками я можу відрізнити його від театру, пропагандованого Станіславським і Курбасом, Товстоноговим і Ефросом, Гротовським і Вілсоном? Що таке театр узагалі — у твоєму, звісно, розумінні.

**С. М.:** *Не думаю, що маю чітку, або очікувану формулу відповіді. Потужні режисерські особистості завжди індивідуалізували, як пра-*

вило, уніфікований світ репертуарного театру. Можливо саме в цьому і є найголовніша риса режисерського театру. Мені не хочеться шукати відмінності між тим, що роблю я, і що робили, чи роблять інші. Я волів би шукати спільне. Аскетизм, важливість проблематики, ненав'язливий психологізм, разюча різноманітність облич вистав, і форма, без якої все перетворюється на нудний побутовізм. І актор. Не маріонетка — мрія Крейґа, а найбільший і найскладніший ресурс режисера.

**О. К.:** Тобто мейнстрім, еkleктика й усього потроху з опорою на актора-особистість? У такому випадку, в якій площині шукати відмінність твого театру від театрів твоїх колег, як не переплутати ваші вистави? Адже режисура у ХХ століття визначилася як мистецтво авторське?

**С. М.:** Чому мейнстрім? Репертуар, загострений погляд на соціум. Для мене театр, який не говорить з публікою про її світ та її проблеми, — нецікавий. Я не прихильник визначень на кшталт *політичний, соціальний* театр, мені цікавіше коли говоримо *чесний, відкритий*, тоді народжуються смисли. Останнє, смисли, зміст стають для мене визначальними.

**О. К.:** Тобто театр впливу, орієнтований на соціальні проблеми. Щось на кшталт Піскатора, Брехта, Петера Шумана, чи ближче до *прихованого* театру вияву? І яку роль у цьому театрі відведено мені, глядачеві? Я йду до театру для того, щоб перейматися соціальними проблемами, про які я й без того все (або майже все) знаю і котрі мені вже набридли у житті?

**С. М.:** Радше *інтелектуальний театр*, який пропонує свої моделі світобудови, суспільства, адже системи взаємовідносин між людьми для мене пріоритетні. Нам всім не до кінця відомо, чого прагне глядач, але всім відомо, що він прагне розваг. Врешті, це не так важливо, чого він прагне, бо головним завданням є необхідність *нав'язати йому свою гру*, не точку зору, а саме ігрову модель світу, через сприйняття якої він отримує відповіді самостійно. Тому для мене не існує питання про втомленого соціумом реципієнта.

**О. К.:** Гарно. Отже, *нав'язати свою гру* — *гру з проблемою*. Є проблема, навколо якої волею драматурга скупчилися персонажі, кожен має свою роль (форвард, хавбек, бек, голкіпер) і вони *розігрують проблему*. Так?

**С. М.:** Чому ні? Але ми маємо справи з грою, котра формується режисером.

**О. К.:** І роль режисера у цій грі — роль тренера і диригента. На цей театр чатує небезпека, адже із завершенням матчу вичерпується мій інтерес до вистави. Навряд чи я захочу вдруге або втретє *розігравати проблему*. Разом із тим існує тип вистав (музичних або літературних творів), які я можу переглядатиму, перечитуватиму неодноразово. Твій театр, виходячи з твого визначення, наближається до газети. Одноразовий. Модель Бернарда Шоу, Бертольта Брехта, Августо Боалія?

С. М.: Мені здається, ти намагаєшся змінити вектор того, про що я казав. Насправді я ніколи не займався агітпропом і Боаль в цьому сенсі ні до чого. Інша річ, що театр позбавлений зв'язків із реальністю, — це для мене нонсенс. Актуалізація формально-смыслових навантажень є моїм пріоритетом, але аж ніяк *не театр-форум*.

О. К.: Я не змінюю вектор, а лише намагаюся перекласти зрозумілою для мене мовою. А ти допомагаєш цей переклад відшліфувати і зробити точним. От сиджу собі й гадаю: як перекласти *актуалізацію формально-смыслових навантажень*, щоб було зрозуміло пересічному реципієнтові.

С. М.: Чомусь я подумав, що такі формулювання тобі будуть зрозумілішими.

О. К.: Спробуй пошукати інші.

С. М.: *Це доволі складно* дешифрувати. Наприклад, у «Дяді Вані» я намагалася, в межах подій авторських і власних, сформувані, *внутрішній сюжет* як я це називаю. Цей сюжет було збудовано на відмінних від авторських мотивації і системі стосунків між персонажами. Цю систему було збудовано на основі психології сучасної людини та її мотивації, що мало значні відмінності від авторської конструкції.

О. К.: Отже, театр, який базується на мотивації, тобто *психологічний театр*?

С. М.: *Я ж на початку про це казав!* Без мотиваційної основи актор не існує в будь-якій системі театру, тому для мене це не лише психологія.

О. К.: Стосовно мотивації, котра буцімто існує у будь-якій системі, сперечатися не буду, адже моє завдання не свою думку сформулювати, а тебе зрозуміти. До речі, система Станіславського — це *наше всьо* і вона придатна для використання у будь-якому театрі?

С. М.: *Не думаю*, адже сьогодні наші уявлення про театр істотно розширилися, передусім за рахунок *перформанса, дансінг-театру* і багато чого іншого, чого я не вимовлю навіть. Тому говорити про прикладне значення метода не варто, але моделі театру більш традиційного позиціонування, безперечно користуються *нашим всім*.

О. К.: Щоб тобі не дуже нудно було зі мною спілкуватися, поставлю й інше запитання, точніше, внесу корективу до свого першого запитання. Коли я запитував про *твій* театр, я припускав, що між завданнями *твого* театру і театром, в якому ти сьогодні працюєш, існують або принаймні можуть існувати певні розбіжності. Адже будь-який державний театр, а тим більше — національний заклад культури, передбачає виконання певного *держзамовлення*. Отже... Наскільки *збігається чи розбігається* програма твого театру і театру, очолюваного тобою? І взагалі: які завдання стоять перед Національним закладом культури?

С. М.: Безперечно, тут існують суперечності. Моє прагнення більш відкритого живого, різноманітного і радикального театру конфліктує

зі сталою традицією, але, з іншого боку, національний театр є величезною інституцією котра має вбирати в себе, розвивати, відпрацьовувати весь спектр завдань, що стоять перед сучасним театром...

**О. К.:** Ти казав на початку про *розігрування проблеми* (мій переклад). Очевидно, *правила гри* державного театру примушують піднімати ті або інші проблеми в доволі вузьких межах. А порушення цих кордонів дає погані наслідки (згадаймо Курбаса, Стуруа). Отже, актуальні проблеми в межах, визначених замовником, тобто державою?

**С. М.:** Гадаю, держава не здійснює тиску — радше демонструє байдужість, що йде від малокультурності. А услід за цим — недооцінка значення культурних індустрій, нерозуміння того, що без потужної культурної експансії не відбулася жодна велика країна. Звідси — практично відсутність фінансування. Бо для театру фінансування лише на рівні зарплати — це смерть. Відсутність достатнього фінансування базових засад театру — виробництва вистав, технології, утримання приміщень, участі в міжнародних фестивалях, які і є головним лакмусом культурного розвитку країни, означає занепад національного театру.

**О. К.:** Кожну театральну систему можна описати, спираючись на систему *формальних* (і не тільки) *прийомів*. Наприклад, коли говоримо про *четверту стіну*, *підтекст*, *перевтілення*, *правдоподібність* і т. ін., маємо на увазі *психологічний театр*. Якою системою формальних прийомів можна описати твій театр?

**С. М.:** *Це питання, ну, дуже складне*. Кожна вистава для мене — особливий вимір і потребує пошуку ексклюзивної мови. Мені не дуже близька позиція, коли режисери ставлять начебто один текст, використовуючи запатентовану лексику. Якщо говорити про якісь загальні риси, то я тяжію до загострення подій, певної гіперболізації, намагаюсь уникати побутовізму, зберігаючи мотивацію і виправдання формальних прийомів, асоціативність, відкриту систему інтерактивного спілкування з публікою, просторовий мінімалізм.

**О. К.:** Дуже гарно! Повернемося до утриманства. Великий плач митців (із театральним биттям себе в груди, вириванням клоччя волосся і заламуванням рук) про державу, котра не дбає про культуру, я чую відтоді, як було дозволено вголос скиглити. А ти не помічав, що найголовніші події у практиці світового театру відбувалися *поза державним втручанням?! Антуан, Райнгардт, Піскатор, Брехт, Картель, Living Theatre, Мнушкіна, Брук* і ще тисячі інших прізвищ. Тільки ми виявилися наймудрішими з усіх мудрагелів і вигадали якусь дивну модель: утримуйте нас, годуйте, але дозвольте робити все, що захочемо. Такі собі *балувані дівочки*. Отже, утримуючи заклади культури (навіщо?), держава не дуже переймається тим, щоб визначитися у питанні: навіщо вони, ці заклади, їй потрібні? Так я тебе розумію? Утримання за інерцією? Або як раніше: *тіпа у культурній сім'ї* мусить бути повне зібрання творів класиків, бажано — незаймане, нерозрізане. Так і в нас. Театри є, біблі-

отеки, музеї також. А навіщо? Чи не простіше відпустити їх на свободу, якщо власник не здатен прогодувати свого собаку?

*С. М.: Не погоджуся.* Частина безсмертних, яких ти називав, дійсно існувала поза державним фінансуванням, але більшість мала надзвичайно потужну підтримку. Потім, тобі, можливо невідомо, що недержавне існування різноманітних вільних сцен, фондів, приватних театрів, — *все це справа рук тієї самої держави, але цивілізованої. Бо це вона створює правила для оподаткування, меценатської підтримки і т. ін.* Просто ми звикли жити у дрімучому стані. Ніякого російського або польського театру не існувало би, якби його агресивно не підтримували. Так само у Румунії гарний театр. Приміром, у невеличкому місті Крайова влаштовується шекспірівський фестиваль з бюджетом в один мільйон євро.

*О. К.:* Ти наводиш приклади пострадянського простору, я — приклади на території, котра ніколи не була радянською. Адже бути чи не бути меценатом — це справа окремих громадян, а не бюджетне зобов'язання. *Державні театри у такій кількості — це чисто совіцька і геббельсівська вигадка.* До речі, тобі ніколи не кортіло втекти з-під крила Міністерства або управління культури і створити власний (приватний) театр, особливо наприкінці 1980 — на початку 1990-х років, коли найцікавіші події відбувалися саме у недержавному просторі?

*С. М.: Не погоджуюся.* Я про правила гри. Скрізь, де розуміють значення театру, вони приблизно однакові. Цей простір давно європейський, тому там є розвиток. Стосовно твого запитання про те, чи не кортіло мені втекти з-під крила Міністерства або управління культури і створити власний театр. Я не лише хочу *свій театр*, останні п'ятнадцять років я лише цим і марю. На початку 1990-х театри-студії розворушили гниле болото, але здебільшого чим це скінчилися? Загибеллю, бо у нас немає жодних передумов для існування альтернативного театру. А про державні скажу просто. Їх має бути стільки, скільки місцева громада буде готова утримувати. Гадаю, у нас колосальні проблеми професійного і ментального характеру, але кількість театрів утричі менша за Польщу, яка на десять мільйонів менша за Україну.

*О. К.:* Гарзд, спробуймо *вирватися зі звичних жанрових рамок великого плачу про недостатність бюджетного фінансування*, не зачіпати проблеми казенного театру й організації театральної справи, повернімося до мистецьких питань і продукції, що її виготовляє театр. Отже, твій театр *розігрує проблему*, втягуючи мене в неї, в її обмірковування, обговорення тощо. Які саме проблеми маєш на увазі?

*С. М.: Не бачу обмежень.* Хіба про щось, про наслідки чогось, або про передчуття апокаліпсису не може говорити театр? Якщо він є видом мистецтва, то й тем табуйованих для рефлексій не може бути.

*О. К.:* Наприклад, які проблеми ти *розігрував* упродовж останніх років?

С. М.: Свобода, або смерть («Дон Жуан»), несправедливість, тоталітаризм, зрада, війна, марність прагнень, порожнеча.

О. К.: Отже, здебільшого «філософські» проблеми, котрі вписуються у дискурс влади і державного театру?

С. М.: До чого тут дискурс влади? Хіба всі ці проблеми не супроводжують життя пересічної людини? І до чого тут державний театр?! Він же у нас практично єдиний, іншого не існує!?

О. К.: От і я про те саме: він у нас практично єдиний, і дозволяє говорити лише про безпечне. Ми ж знаємо, коли хтось починає говорити щось небезпечно, знаходяться переконливі способи запропонувати йому помовчати. Але годі про це. Поговорімо краще про те, як ти влаштовуєш свої ігри з проблемою. От, скажімо, ти кажеш, що у «Дон Жуані» обговорюєш проблему смерті. Я хочу зрозуміти, який інтерес держави в тому, щоб ти обговорював зі мною цю проблему. І не можу з'єднати кінці з кінцями. Держава, котра виділяє жалюгідні кошти на підтримання життя, раптом із такою повагою ставиться до твоїх ігор зі смертю, фінансує їх і т. ін. Поясни. Я намагаюся зрозуміти політику держави у галузі культури, тоді мені легше буде піднятися на вищий щабель і зрозуміти завдання національних закладів культури у цьому контексті.

С. М.: По-перше, виставу «Дон Жуан» було здійснено ще в муніципальному театрі...

О. К.: З точки зору власника, не бачу істотної різниці між муніципальним театром і національним. В одному випадку театр фінансується місцевою владою, в іншому загальнодержавним бюджетом. Питання лише у масштабі.

С. М.: По-друге, держава чи місцева громада не фінансує теми, але має дбати про культурний і духовний розвиток своїх громадян. Тут все просто, крім одного: якщо вірити, що театр — це вид мистецтва.

О. К.: *Opps!* Нарешті — про *духовність!*

С. М.: Але найголовніше інше: говорячи про мистецтво, мусимо пам'ятати одну банальну думку: для справжнього твору мистецтва все одно де народжуватися — у підвалі, чи у палаці. Аби народилося!

О. К.: Гаразд, вважаймо, що перший тайм ми відіграли. Наступний — про твій спосіб роботи над виставою. Він відрізняється чимось від хрестоматійних, які викладені у сотнях навчальних посібників, починаючи від Бориса Захави? Якщо так, у чому саме ця відмінність?

С. М.: Мій спосіб доволі консервативний: читання за столом, поглиблений аналіз, проби й ескізи у репетиційній залі, вирішальний момент — сцена, дуже важливі декорації. І ще: дійовий аналіз має безпосереднє відношення до форми вистави. Через нього я намагаюсь передати акторам своє відчуття форми і стилю їхнього існування.

О. К.: Конкретизуй, будь ласка.

С. М.: Ну, це вже малореально. Час! У процесі аналізу я часто говорю про те як я бачу рух, або ситуацію персонажа, часто апелюю до кі-



нопотоку, пропоную уявити, що ми знімаємо кіно. *Все це складно відтворити.*

**О. К.:** Спираючись на досвід, здобутий за три десятиліття, впродовж яких ти очолював театри, на більшість запитань ти дав розважливі, тобто обережні закриті відповіді. З іншого боку, як людина інтелігентна, ти терпляче ставився до мого знуцання у формі запитань. І навряд чи зміниш тактику. Тому останнє запитання. Ось воно. Існує дуже багато прикладів, коли найвидатніші світові режисери — Крейг і Піскатор, Брук і Гротовський, Станіславський і Вілар і ще сотні інших — немов не змігши розповісти все, що хотіли, у своїх виставах, прагнули до-сказати, до-розповісти те, що їм болить, у книжках, статтях і т. ін. Тому що не могли мовчати, їм щось боліло, з них щось *перло!* Що з тебе *пре?*!

**С. М.:** *Що пре?* Прочитані книжки і ненаписані мемуари, бажання поділитися досвідом і сформулювати метод... Однак, думаю, крім двох-трьох геніїв, це не вдалося нікому. І головне — ніхто нічому не навчився з книжок і методологію не створив за книжками! Читання приємне, корисне, але безпорадне. Бо лише власний досвід і шлях, всі синці, гулі, знуцання, несправедливість, зрадництво і задрість, любов і відданість дають шанс зрозуміти шлях... А випирає з мене нестримне бажання все закрити театри, розігнати трупи, режисерів, директорів і почати все з чистого аркуша! Очищення — ось чого потребує театр. Ти скажеш: а як же традиції, досвід? А вони безсмертні. Бо досвід купити чи запозичити, не пройшовши власного шляху, неможливо. А справжня традиція — вона невбивана, бо якщо відмирає, це означає, що вона була фальшивою, мертвою. Жива традиція — як невисихаюче джерело під будівлею театру імені Франка.

**О. К.:** Отже, ти — емпірик, який, немов розшукувач води, прагнеш пробитися до джерел і повинищувати усі штучні будівлі, котрі захарашують ті витоки?

**С. М.** Театр — емпіричне місце.

**О. К.:** Якими ти бачиш стосунки зі мною — твоїм глядачем? Ти мене виховуєш, перевиховуєш, ми разом забавляємося, ти мене провокуєш, дратуєш, пропонуєш мені роль спостерігача, котрому самостійно належить визначитися із тим, що гарно, а що погано, годуєш мене *культурпродуктом*, піднімаєш мій *духовний рівень*, даєш можливість зробити позначку у щоденнику — побував у театрі, *тіпа* культурно відпочив? Що за гра відбувається між нами? І що мені робити, якщо я, глядач, не хочу обговорювати проблем, а навпаки — хочу просто чогось на кшталт новорічної казочки? Мені треба йти кудись на перевиховання, чи податися до якогось іншого театру? Чим, зрештою, ти примусиш мене відірватися від домашньої аудіо- і відеоколекції й улюблених книжок, і прийти до театру?

**С. М.** Дидактику у театрі не сприймаю. Примушувати — не можу. *Спокушати — так. Для цього треба мати принади: солодкі слова,*

*медові співи, вражаючи форми.* Але головне — мати можливість розмовляти відкрито про самого глядача — правдиво, болісно, іноді неприпустимо жорстко. І він буде вдячний. Для солодких казок є багато інших місць і засобів, до чого тут театр?

**О. К.:** Спробую пояснити, чому я, пересічний глядач, маю право і на солодку казочку. Колись я почав розмірковувати про те, як люди закохуються у мистецтво. Ясна річ, відповідь почав шукати у собі. І знайшов у своїй пам'яті перші сильні, ще дитячі враження від театру — музичні вистави «Лускунчик», «Руслан і Людмила», «Пер Гюнт». Потім пригадав, що все те, що люблю у мистецтві, мені завжди хотілося привласнити: щоб улюблену виставу, кінострічку, музичний твір — неодноразово переглядати, прослуховувати, перечитувати. А потім пригадав відомий тобі вислів Ефроса — про те, що «мистецтво — це вигадка, здатна привести у захват» і запитання Олексія Дикого: «*чим дивувати будемо?*» Безперечно, я наївно розмірковую, але ще й досі хочу від театру дива. І це асоціюється в мене з чарівною казочкою. Чому ти вважаєш, що театр тут ні до чого? Невже театр, за висловом Єсеніна, мусить лише «суровой и угрюмой» роз'яснювати мені «політику партії» і нагадувати про відомі мені й без того проблеми? Чому моє, глядача, і театру спілкування не може бути продовженням мого спілкування з друзями, з якими я можу і про серйозне поговорити, і анекдоти сороміцькі послухати, і навіть просто подраївувати? Такий глядач, як я, з моїми наївними уявленнями і неправильними бажаннями тобі непотрібен? Будеш перевиховувати, чи вивісиш оголошення, щоб такі невігласи, як я, до театру не приходили? Але ж я — частина народу і, думаю, не найменша, виразником якої є або може бути театр, який фінансується з моєї кишені?

**С. М.** *Давай, все таки, будемо намагатися власні рефлексії не видавати за думки співрозмовника.* Перше: ти підеш у театр, який тобі до смаку, але врахуй, що його утримує громада, яка має дуже різні думки з цього приводу. І зовсім ти не в більшості. Це дещо більшовицький прийом, розписуватися *за народ*. Наступне: *моя місія, чи функція, полягає не в тому, щоби «надавати розважальні послуги», а в тому, аби почати чесну розмову про життя.* Як відомо, «життя і для сміху і для сліз» (Стріндберг, «Ерік IV»). Далі: відверто кажучи, мене не дуже хвилюють посилення на XIX–XX сторіччя, процеси в театрі і поза ним надзвичайно трансформуються. Наприклад, буквально вчора Гжегош Яжнина відповів на запитання, як він думає про репертуар свого театру? Відповів, що він не думає про нього взагалі, а думає про теми, які його бентежать. І я з ним погоджуюсь.

**О. К.:** «Ти підеш у театр, який тобі до смаку, але врахуй, що його утримує громада, яка має дуже різні думки з цього приводу. І зовсім ти не в більшості». Це ти сказав. А я погодився: *Ок*, — кажу я, — як завжди, я у меншості і, як завжди, не з більшовиками. Тому й запитання

залишається те саме: куди піти мені — естетичній та інтелектуальній меншості? Або — що запропонує мені, естетично-інтелектуальній меншості — твій театр? Чи не ходити?

С. М.: Чому б ні!? Приходь. Вочевидь, в моєму театрі, тобі запропоную страву, що тебе трохи занепокоїть або розчарує, але не залишить байдужим. В цьому всьому завжди хвилює ракурс. Він або є, або нема.

О. К.: Підбиваючи підсумки розмови між митцем (тобою) і глядачем (мною), спробую окреслити результат. Наша розмова — це розмова громадянина (ти) і дрібнобуржуазного елемента (я). Твій театр пропонує чесну розмову про життя, а я — прагну дива. Спроба перевищити у напрямі покращання, поглиблення, розширення, трансформації, осучаснення та інших характеристик мого *духовного, інтелектуального, естетичного рівня і громадянської свідомості* завели діалог у тепленьке місце — у глухий кут. Незважаючи на ці розбіжності, я із задоволенням дивлюся твої вистави, а деякі навіть не один раз. Щоб це могло означати? Сподіваюся, наша розмова, так само, як і театр, який ти пропагуєш, була *чесною розмовою про життя*. І на завершення: скажи щось *красіве, please!*

С. М.: Дякую! Яюсь, святкуючи свій 80-річний ювілей, Акіро Куросава промовив сентенцію щодо себе і кіно. Запозичивши і перефразовавши, я отримав те, що мені дуже близько: все життя я ставлю вистави і буду продовжувати це робити доки будуть сили, в надії навчитися робити це правильно. Дякую за цікаве спілкування.

## **ОЛЕКСІЙ КУЖЕЛЬНИЙ: КООРДИНАЦІЯ ЖИТТЄПЛИНІВ**

*Олексій Кужельний* (1953, Київ) — театральний діяч, режисер, народний артист України (1997), лауреат премій ім. І. Котляревського (1999), НСТДУ ім. В. Блавацького (2001), літературної премії ім. А. Малишка (2008), премії «Київ» ім. А. Бучми (2010), премії ім. С. Данченка (2014). 1975 року закінчив Київський автомобільно-дорожній інститут, 1983 року — Київський державний інститут театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (викладачі В. Неллі, М. Рудін), Вищі режисерські курси при Державному інституті театального мистецтва (Москва, 1985; викл. А. Ефрос, Ю. Любимов, Р. Сирота). У 1985–1986 роках — асистент режисера Київського драматичного театру ім. І. Франка; у 1986–1988 — виконуючий обов'язки художнього керівника Українського фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина»; від 1988 року — засновник і художній керівник Майстерні театального мистецтва «Сузір'я». Від 2009 року — за сумісництвом — професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, від 2000 року — завідувач кафедри режисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Від 2012 року — Голова правління Київського відділення Національної спілки театральних діячів України. Кужельний — автор і режисер літературних вечорів, присвячених творчості відомих українських письменників і митців, провів численні культурно-мистецькі акції з нагоди відкриття меморіальних дощок у Києві О. Вертинському, М. Волошину, К. Малевичу, Б. Пастернаку та ін. Започаткував Міжнародний театральний фестиваль моновистав «Київська парсуна» (1991–1995), фестиваль камерних театрів «Сузір'я» (Київ, 1995). Здійснив постановку вистав «Сад божественних пісень» за Г. Сковородою (1989), «Угорська Медея» А. Гьонца (1991), «Аудієнція» В. Гавела (1992), «Випромінювання батьківства» К. Войтили (1993), «Зачароване коло, або Колискова для Лесі» за Лесею Українкою, (1995), «Федра» Ж. Расіна (1997), «Посаг кохання» за Г. Маркесом (2004), «Приховане кохання» (2005) та «Оскар — Богу» (2006) за Е.-Е. Шміттом, «Все про кохання» за Олександром Олесем (2008), «Нізвідки з любов'ю...» за Й. Бродським, О. Вертинським, О. Галичем (2012), «Прекрасний звір у серці» за М. Вінграновським (2013), «Новеченто» за Алессандро Барікко (2015) та ін.

Років із десять тому одна з київських газет у матеріалі, присвяченому Олексієві Кужельному, згадуючи «чарівного Фігаро, котрий із талановитою легкістю встигає скрізь, вміє з м'яким гумором “розвести” найскладнішу ситуацію», ставила запитання про те, «звідки ж узявся наш “сучасний Фігаро”»<sup>1</sup>.

Приблизно три десятиліття тому враження було таке, що найвишуканіший з усіх вишуканих серів — сер Алекс Кужельний.

У ті далекі часи він сидів за столом у своєму офісі, в смокінгу, циліндрі, сьорбав цейлонський чай, а навколо панували англійська вишуканість, суцільний сплін, грог, смог, вешталися лорди і мілорди. Шляхетним жестом сер Алекс набивав цигарковим тютюном з інтелігентської «Прими» вишукану люльку, прикурював її від свічки в позолоченому канделябрі і випускав хвилі смогу.

— *Дуже, дуже, ну, просто дуже!* — казав він і розпочинав свій робочий день — звичайнісінький робочий день звичайнісінького сера.

Сер Алекс вже тоді був продюсером театру-салону «Модерн», що розташований у Києві навпроти колишньої кенаси. Сер Алекс був гарним продюсером, і тому — уже тоді! — міг дозволити собі і сплін, і смог, і грог. У квартирі колишнього гнобителя Родзянка сер Алекс почувався затишно: йому подобалися навощений паркет і барельєфи янголів на стелі. Сер Алекс пестив чеширського kota, який мирно спав у нього на колінах, і підкидав дрова до каміну. Якби не революція, в цьому будинку й досі жив би гнобитель Родзянко. Якби не перебудова, тут ніколи не жив би сер Алекс.

Сер Алекс народився дуже давно — неподалік, на аристократичній вулиці під назвою Велика Житомирська, навчався в аристократичній гімназії для шляхетних серів і, одержавши середню освіту, повільно, як і належить справжньому серу, почимчикував за вищою — в автодорожній інститут. Опанувавши і навчившись водити авто, сер Алекс вирішив присвятити себе мистецтву. Він був по-справжньому захоплений актрисами і зрозумів, що справжнє його місце — в театрі, за режисерським столиком.

Шлях до режисерського пульта проліг у сера Алекса через театральний інститут, де він навчався у Володимира Олександровича Неллі і Михайла Михайловича Рудіна, через постановку дипломної вистави у Львівському ТЮГу, через фольклорний ансамбль, стажування на вищих режисерських курсах, асистентуру у Сергія Володимировича Данченка, і через постійний страх, який відчували всі режисери — ровесники сера Алекса, — залишитися без роботи.

Але держава так просто не розкидається талантами, і тому сер Алекс Кужельний вже понад тридцять років робить те, про що мріяв, — сидить за режисерським столиком, любить акторів і актрис — скільки

<sup>1</sup> Короткова С. Олексій Кужельний у театрі, на фестивалі та вдома // Дзеркало тижня. — 2003. — 25 квітня. [http://gazeta.dt.ua/CULTURE/oleksiy\\_kuzhelniy\\_u\\_teatri\\_na\\_festivali\\_ta\\_vdoma.html](http://gazeta.dt.ua/CULTURE/oleksiy_kuzhelniy_u_teatri_na_festivali_ta_vdoma.html)

душі завгодно, а далі, як уже повелося — сплін, смог, грог, тільки у зворотному порядку.

Коли робочий день закінчується, сер Алекс знімає смокінг і циліндр, ковтає грог, розганяє смог разом із товариством добірних лордів і мілордів, повертає бутафору дерев'яний канделябр і, без задрощів до гнобителя Родзянка, прямує додому, де знову повторює процедуру з чаєм, смогом, грогом і, лягаючи спати, бачить уві сні одну й ту саму чарівну картину: нібито він, сер Алекс, сидить за столом у своєму офісі і п'є цейлонський чай, а навколо нього у метро, трамваях, і магазинах — англійська вишуканість, лорди і мілорди, а ще — після вчорашнього — витончений сплін, вишуканий смог і добірний грог.

— *Дуже, дуже, ну, просто дуже,* — мимрить уві сні шляхетний сер Алекс і вранці починає все спочатку.

Такий ескіз портрета сера Алекса у старовинному інтер'єрі залишився від кінця 1980-х, коли одна з київських газет видрукувала заяву художнього керівника театру «Сузір'я», витриману у традиційному для сера Алекса дусі: ще нікому не відомий театр... встановив приз для глядачів влаштованого на честь газети свята!

Сер Алекс, звісно, нікого не ошукав, сюрприз був, і навіть вельми оригінальний. Це був абонемент на всі вистави театру «Сузір'я». Вишуканість ситуації полягала в тому, що театр являв собою поки що лише сукупність пошарпаних стін і наказу про створення театру і — як виявилось, найголовнішого — самого сера та його друзів, тобто сузір'я. Відтак цей парадокс — існує, а водночас і не існує — став ледь не найголовнішим ілюзіоном Олексія Павловича Кужельного, сера.

Однак все це, зауважить суворий колега, журналістика, балачки і витребеньки. А коли буде нарешті про мистецтво?

Зараз, ще трохи, і почнемо.

Отже, у середині 1990-х, змужнівши, Олексій Кужельний змінив і стиль. «Найпомітніша риса сучасного театру, — декларував він, — *містицизм*, який не є очевидною ознакою постановок, але присутній в кожному театральному акті. Навіть глядачі зачаровані цим і, попри всі економічні тортури, дозволяють собі відвідувати театр. Магнетичний Дух сучасного театру — стримано-суворий, оптимістично-гордий, неангажовано-райошний. Він ніби радіє від того, що кожний визнає нині його велич і водночас шаленіє від абсолютного його ігнорування всіма. І в цьому театрі режисер, звісно, мусить бути не капітаном виробництва, інтелектуальним вчителем та інженером людських душ, він насамперед мусить бути приймачем і ретранслятором суспільних передчуттів, конденсатором підсвідомих струменів світу. Адже режисура — це шаманство, за допомогою якого з історичного безмежжя викликаються спільні болі людства і влаштовується *стриптиз душі*. Адже *театр, як казав Жан Кокто, — це брехня*. Вишукано організована брехня. Неправда, яка говорить правду. Несправжнє життя і не-

справжня смерть. Але мені, глядачеві, завжди дуже цікаво простежити, наскільки майстерна ця штучність, наскільки вишукано і віртуозно організована брехня театру, і наскільки мудра та правда, яку приховує ця брехня. Водночас, у хвилини, коли “низи” втрачають стару ідеологію, а “верхи” ще не встигли вигадати нової, театр покликаний заповнити собою і своїми міфами тимчасову нішу, наполегливо нагадуючи суспільству, з чим йому не варто прощатися».

Саме тоді, у середині 1990-х, одна з київських газет писала: «Середині будь-якого професійного клану, зазвичай, існують якісь напівміфічні особи, про яких напевно відомо лише те, що вони й справді існують. За сприятливих обставин така особа з плином часу може стати легендою і навіть потрапити на сторінки хрестоматій. Не виключено, що так воно й станеться. Але поки що Олексій Павлович Кужельний (Театр Театрович Кужельний) — художній керівник майстерні театрального мистецтва “Сузір’я” ні про що героїчне не думає».

Справді, не думаючи ні про що героїчне, він дбає лише про міфологічне — про вистави, про фестивалі, які тричі на рік влаштовував керований ним театр «Сузір’я».

Втім, із цим твердженням сам сер Алекс напевно став би запекло сперечатися.

— Лише два, — скромно зауважив би він.

Проте насправді — три. Один із них — Міжнародний фестиваль мововистав «Київська парсуна», завдання якого полягає в тому, щоб «показати автора-віртуоза, людину-театр, здатну до інтенсивної творчої віддачі, до діалогу з глядачем, театральними засобами виявити особистість».

Інший фестиваль, «Сузір’я», відображає мистецтво камерних театрів світу.

Але найкращий — за задумом і втіленням — звісно, третій. Уперше він був здійснений у 1993 році, коли водночас із проведенням «Київської парсуни», сер Алекс оприлюднив офіційну заяву, зміст якої полягав в тому, що він, художній керівник театру, просить (наполягає, вимагає), щоб 28 листопада, у день закриття влаштованого ним фестивалю, з 21 години 30 хвилин до 21 години 37 хвилин усі кияни (або принаймні учасники фестивалю) зосереджено дивилися в небо. Роззяви, звісно, очікували на якийсь банальний феєрверк, салют, роздачу слонів або якихось інших дитячих забавок. Проте, нічого подібного не сталося.

Люди просто втупилися в небо. Погода, на щастя, посприяла і виявилось, що сузір’я, котрі розташувалися на небосхилі, були таки й справді гарними!

І найголовніше — ніхто не вважав себе ошуканим!

Раціональним шляхом дуже легко можна довести, що до влаштованого ілюзйону сер Алекс абсолютно непричетний.

Проте, з іншої точки зору, хто зна?!

Адже він таки примусив нас вдивлятися у небо!

Невдовзі так само примусив повірити, що в його салоні по ночах вештаються привиди...

Коли чергова витівка вдало завершується, втомлений магістр гри, шляхетний сер Алекс залишає борт свого фрегата, знімає смокінг, йде додому, лягає спати і, плямкаючи губами, мимрить уві сні:

— Дуже, дуже, ну просто дуже!

А глядач, виходячи з театру, раптом розуміє: чого вартий у пустелі затишок цього маленького театрику — театрику, до якого можна увійти перед виставою, сісти біля каміну і — сидіти собі мовчки. Ніхто тебе не жене — сиди, кажуть, людино, відігравайся. Сиди, стій, ходи, кури, про щось теревень, мовчи або — перебувай у стані Великого Недіяння.

І тоді раптом розумієш інше: яких щоденних зусиль коштують і цей затишок, і цей камін, і це право мовчати, і щоденні витівки, котрі примушують нас підвести очі і зазирнути в небо!

Адже тут будується Дім, у стінах якого розгортається таїнство шляхетної гри!

Усвідомивши це, підводиш очі до неба і там, де раніше не бачив жодної зірки, де було лише провалля темряви, раптом помічаєш щось іще — приміром, посмішку чеширського kota.

І тоді раптом розумієш, що театр — принаймні цей театр, «Сузир'я» — таки й справді ніколи й нікого не ошукує, він робить інше — дарує.

Минав час, упродовж якого Олексій Кужельний здійснив постановку десятків вистав, показав їх на міжнародних фестивалях, отримав чимало нагород, став, незважаючи на те, що сер, народним артистом і професором, спровокувавши тим самим не просто замилювання, а й запитання стосовно очолюваного ним театру, ідея якого за цей час у нього виструнчилася і стала обґрунтованішою. Та й сам він змінився. Ці зміни дуже точно фіксує одне з інтерв'ю, в якому, розповідаючи про стан українського театру, він казав: «Український театр нині дуже добре розвивається. Чого йому не вистачає, то це сучасної економіки. Вона залишається радянською — як внутрішньотеатральна, так і та, що панує в керівних органах. Усім відомо, що немає жодної різниці в тому, як оподатковується горілчане виробництво і виробництво театральне. Це дивно і сумно. Дуже сподіваюся, що люди, які знаються на театрі, нарешті проб'ються у керівні установи, почнуть говорити про цю проблему мовою професіоналів і нарешті досягнуть того, що відповідне законодавство ухвалить. Тільки так можна зробити театральну революцію, до того ж, малими грошима. Такі приклади в нашій театральній історії вже були — коли наприкінці 80-х років минулого століття в Києві було вісім театрів, а на ранок з'явилося 23 театри-студії. Було запропоновано інший економічний погляд, як результат — стався театральний «вибух»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Олексій Кужельний: «Початок вистави нічим не відрізняється від старту космічного корабля» [Записала Л. Олтаржевська] // Урядовий кур'єр. — 2013. — 25 травня.



Після вибуху, однак, не всі вижили. Що й спровокувало низку запитань до Олексія Кужельного, якого вже не оточує ні смог, ні грог, а лише шляхетні лорди й мілорди.

**О. К.:** Отже, що таке твій театр? В чому його відмінність (або чим він відрізняється) від театрів Станіславського і Кропивницького, Брука і Вілсона, твоїх колег? Насправді йдеться про два театри — про *твій ідеальний театр*, і про *театр, який ти створив і сьогодні очолюєш*. Якщо це одне й те саме — гарно. Якщо ні, в чому різниця, як змінилася ця модель впродовж трьох десятиліть? Завдяки чому твоя модель вивилася привабливою для глядача і, врешті, життєздатною?

**Кужельний:** Насправді головна ідея нашого театру, її зернина, залишалася незмінною впродовж усього часу його існування. Адже мистецькі особливості нашого театру визначаються його ключовою організаційною ідеєю — відродити призабуту в радянський час *ангажементну систему*. Ми збираємося разом не тому, що служимо тут, а тому, що хочемо бути разом і створити щось спільне. Коли я розповів Сергієві Володимировичеві Данченко, моєму вчителеві і тодішньому голові Спілки театральних діячів України, про намір створити *театр без трупи, на засадах вільної творчості вільних людей*, він порадив за мене і сказав, що *все життя мріяв про такий ідеальний театр*. Головна мета цієї системи — надати артистам і режисерам різних театрів можливість співпрацювати на одній сцені. Ця ідея передбачала зустріч, взаємовплив акторських шкіл і стилів різних театрів, позбавляла покріпачення штатним розписом. Так, у першій виставі театру «Сад божественних пісень» Богдан Сильвестрович Ступка грав із дебютантом на професійній сцені — сином Остапом, і був щасливий можливості реалізації сімейного дуету. Разом із тим, наш театр спирається на *демократичні студійні начала*, що сприяє надзвичайно аристократичному способу підготовки вистави: артисти здебільшого самі готують собі костюми, допомагають один одному з гримом і зачісками, не гидуєть підготовкою реквізиту та перевіркою готовності декорацій до вистави. Те саме стосується свободи формування репертуару і підготовки вистав, адже ні вибір п'єси, ні тривалість репетиційного процесу у нас не регламентовано.

**О. К.:** Тобто особливість твого театру зумовлено тим, що митці, котрі не можуть реалізувати свої проекти у «великих театрах», приходять до тебе, до твого театру, щоб отримати гнучкішу можливість втілення своїх задумів.

**Кужельний:** Не тільки. Адже *великий театр* і *театр камерний* — це різні типи видовищ, різні засоби виразності, різні принципи спілкування з глядачем. Зверни увагу — режисерський театр розпочався зі зміни простору: наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття Андре Антуан, Отто Брам, Макс Райнгардт (частково) розпочали реформу сценічного мистецтва саме з переходу на камерну сцену. Так само — зде-

більшого у камерному просторі — розвивався експериментальний театр упродовж ХХ століття. Отже, не лише ангажемент і студійність, а й *архітектурні особливості приміщення, котре диктує стиль стосунків із глядачем*. Колишній візитний клуб любителів їзди верхи сьогодні став *театральним візитним клубом*, який, так само як і у давні часи, відвідують *аристократи* — глядачі, котрі вважають мистецтво театру необхідною складовою свого життя.

**О. К.:** Ефектно закрутив: *ангажемент, архітектура, аристократизм*, а якщо відродити первісне значення слова *аматор* — любитель, той, хто *любить* мистецтво, буде ще ефектніше.

**Кужельний:** Справді, непогано вийшло. Але тут з'являється ще одна ознака, адже йдеться не просто про *камерний театр*, а про *театр домашній*, який також має давню традицію у цьому будинку. Домашній театр, у якому працює *музична вітальня*, а перед початком вистави господарі театру коротко інформують глядачів, своїх гостей, про історію приміщення, про виставу. До того ж, наші глядачі отримують у подарунок *віяла*, на крильцях якого викладено історію театру.

**О. К.:** Дещо спрощуючи, це можна порівняти із традицією сімейного відвідування театру, коли не має значення на яку саме виставу йдуть батьки з дитиною, вирішальним є те, що *вони разом пішли до театру*, заради спілкування батьки подарували дитині теплий сімейний вечір. Інакше кажучи, увагу зосереджено не на страві, а на ситуації спілкування, пригостання. Так?

**Кужельний:** Приблизно. Комусь, можливо, видається, що маленький, камерний театр — це дуже легке завдання. Однак зробити популярною будь-яку театральну точку — насправді надзвичайно складне завдання. Тому, коли театр став на трирічний ремонт, ми змушені були складське приміщення перетворити на мікросцену. Можливо, за нашим прикладом, так само маленьке приміщення пристосувала до справи «Вільна сцена», далі з'явилася сцена «під дахом» у театрі Лесі Українки, нещодавно відкрилася мікросцена в Молодому театрі, а сьогодні ми маємо в Києві 68 театрів, які існують без державної підтримки у нетеатральних приміщеннях. Розуміння театру як іманентної складової людського життя доводиться життєздатністю театру в умовах державної байдужості, культурної сліпоті, просто здатністю існувати за будь-яких умов і опановувати будь-які території. І все це ми намагаємося реалізувати у, здавалося б, *дрібницях*, яким *великий театр* зазвичай не надає такого значення: у гречності гардеробника і контролера квитків, в освітленні фойє свічками по закінченні вистави, в тому, що місця у нашому театрі, так само, як і у колишньому домашньому театрі, не нумеровано; і коли раптом глядачі, які прийшли парою, не мають можливості сидіти поруч, ми додаємо стільці або просимо когось пересісти. Значення спільного перегляду вистави і взагалі подібного типу спілкування привели мене особисто до нового розумін-

ня природи театру — передусім як *місця координації життєплинів*. Спільне перебування в одному просторі, в одній атмосфері, реакція близьких між собою людей, всієї глядацької аудиторії, координує нас зі сприйняттям життя, театральної умовності, мистецького смаку наших сучасників. Один зі співзасновників театру, Микола Миколайович Русшковський, мріяв навіть про те, щоб пригощати глядачів кавою після перегляду вистави.

**О. К.:** Дозволю собі гастрономічне порівняння: ми прийшли до ресторану не їсти, а спілкуватися, однак все-одно якісь страви на стіл треба виставити, хоча б тому, що інакше нас не зрозуміють ні власники ресторану, ні офіціанти. Така собі інтернет-кав'ярня. Які страви ти маєш у своєму меню? Щось аристократичне, дієтичне чи автентичне?

**Кужельний:** Режисери й актори, які приходять до Майстерні зі своїм стилем, — це зазвичай послідовники наших великих театральних пращурів. Обмін театральними знаннями наповнює *світло Сузір'я ніжною увагою до тонкої різниці тонів. Свій персональний режисерський стиль я називаю алогічним реалізмом*. Адже театр цікавий лише тоді, коли те, що ми вважаємо логікою життя, він подає як щось алогічне, неприродне. Щоправда, інколи мені закидають захоплення формою.

**О. К.:** Отже, маєш різноманітне меню на будь-який смак.

**Кужельний:** Приблизно так — різноманітне, але не на будь-який смак. Приміром, ми уникаємо *брендових страв*, хоча набагато простіше заховатися за бренд, наприклад, Шекспіра, аніж братися за постановку твору сучасного українського автора.

**О. К.:** Твоє меню визначається глядачем?

**Кужельний:** Відчуваю недоречну іронію у твоєму запитанні. Справді, ми звикли до радянських формул, що, мовляв, митець мусить кудись вести глядача, виховувати його, перевиховувати і т. ін. Але, повторюся, це радянська формула. Наш глядач наполовину складається з постійних прихильників Майстерні. Ми довіряємо своєму глядачеві і не настільки амбітні, щоб перевиховувати його. Ми збираємося разом зі своїм глядачем для того, щоб спілкуватися. Кілька разів глядач навіть примушував нас знімати з репертуару вистави, які не вписувалися в природу нашого спілкування. Цим, до речі, пояснюється і одна з особливостей нашої методології роботи над виставою. На відміну від класичного розуміння, ми формулюємо *ідею твору як генеральне хвилювання; це територія спільного з глядачем, який прийшов до нас у гості, хвилювання*. Або скажу інакше: *будь-яке мистецтво — це засіб передачі інформації виживання*. Але мистецтво театру відрізняється тим, що воно не лише пропонує, зокрема і власні рецепти виживання, воно перебуває у діалозі зі своїми глядачами і вміє прислухатися до них — і до їхньої тиші, і до їхніх оплесків, а подеколи і до невдоволеного шарудіння.

**О. К.:** У цьому сенсі *ідею твого, і очевидно, не тільки твого театру можна вважати альтернативою соціуму*, котрий принижує

людину, не хоче її чути. Ти, наскільки я розумію логіку твоєї моделі, намагаєшся повернути людині те, що за півгодини до початку вистави намагався розтоптати в ній соціум, — *надію і почуття гідності*. Якби не побоювання пафосу, я би сказав, що *театр — це твій щоденний майдан, за виїмком крові, поту і сліз*. Або інакше: ти створюєш умови і навіть провокуєш своїх глядачів до того, щоб вони, бодай самі перед собою, розіграли ролі аристократів, котрі, у традиції XIX століття, завітали до салону театру, де їм запропоновано можливість здійснити ритуал культурного відпочинку.

**Кужельний:** Приблизно... Оскільки ти зачепив політичний аспект, то зверну увагу на те, що від перших днів незалежності мені особисто і, думаю, величезній кількості українців було цікаво дізнатися, що це за люди, які беруть на себе сміливість очолювати державу, якими талантами і чеснотами вони володіють. І розмову про це ми розпочали постановкою п'єси Арпада Гьонца, президента Угорщини, «Угорська Медея», згодом — п'єси «Випромінювання батьківства» Кароля Войтили (Папа Римський Іоанн Павло II), п'єси «Аудієнція» Вацлава Гавела — президента Чехії. Інтелектуальний філософський рівень цих творів яскраво демонстрував значущість мистецького начала в особистості політичних лідерів Європи.

**О. К.:** Чи не здається тобі, що в основі популярності цих вистав лежить *позамистецьке хвилювання*? Як писав колись директор імператорських театрів Володимир Теляковський, «Интересовались они [глядачі придворного театру] не столько театральным представлением, сколько высочайшим присутствием». Відтак, мені здається, особливість твого театру зумовлено передусім тим, що відбувається навколо вистави, а не тим, що відбувається безпосередньо на сцені; з моєї точки зору, це надзвичайно істотний аспект, адже зміна формату театру — це передусім зміна характеру стосунків між митцем (театром) і глядачем. Якщо порівняти це з картиною, то, «вставивши» будь-яку виставу у раму твого театру, у твою «передвиставу», ми отримуємо якісно новий продукт.

**Кужельний:** Мені здається, те, що відбувається навколо вистави, біля чи навпроти театру невіддільне від того, що відбувається на сцені. Для мене дуже цінною категорією в театрі є близькість. Шлях до неї розпочинається в точці інформаційного усвідомлення. Назва театру, назва вистави, позначення жанру, будь-які відомості про автора, доля п'єси, творців вистави — це все острівки правдивого шляху до театру через болото сумнів і недовіри чи то до мистецтва взагалі, чи то до мистецтва театру. Що стосується авторів, постановку п'єс яких я здійснював, то їхні літературні чесноти визнані і конгеніальні їхньому особистому життю. Мені насправді було цікаво, що це за людина — президент і, думаю, так само кожного цікавить особисте життя видатних людей на рівні найвищих проявів інтелекту, емоцій тощо, аж до таких дивних подробиць як одне з найхвилюючих запитань в галузі опанування

космосу: в який спосіб космонавти справляють фізіологічні потреби. Глядач найчастіше нічого не знає про виставу, можливо, знає щось про акторів, дуже рідко про режисерів, і практично нічого, чим насправді живе театр, яка його програма, що він сповідує у мистецтві. В різні періоди існування «Сузір'я» позиціонував себе по-різному як майстерня театрального мистецтва, як театр-салон, як домашній театр, як візитний клуб. Жанри наших вистав часто викликали подив: хореодрама, *тессеракт*, роман життя... Назва вистави «Цветаєва±Пастернак» (роман життя) — це навколо театру, чи вже безпосередньо про нього? Коли завліт Мейєрхольда оприлюднив розподіл ролей до вистави за місяць до прем'єри, режисер звільнив його. Що це — просто скандал, чи боротьба за налагодження близькості театру з глядачем? Словом, все, що відбувається навколо вистав, навколо артистів, навколо театрів — це не супутні товари на різних орбітах, це продумана вистраждана недекларована робота, спрямована на налагодження мистецького контакту, це підготовка до адекватного мистецького акту, це мікроби для бродіння того чарівного напою, заради післясмаку якого робиться все назване. Близькість повинна п'янити.

**О. К.:** Сьогодні дуже часто ми стаємо свідками дискусій про те, чи вписується український театр в європейський контекст, чи ні. Щиро кажучи, мене ці теревені дратують, адже європейський театр — це не цілісне явище, він різний; а по-друге, з моєї наївної точки зору, завдання театру не в тому полягає, щоб вписатися в систему уявлень інших країн, а в тому, щоб задовольнити потреби власного глядача. Однак справа не в моїх поглядах. Догоджаючи трендові, запитаю: яким ти бачиш свій театр, київський і український театр у цілому? Куди він «вписується» — в європейський контекст, чи у систему неповторних очікувань і вимог київського, українського глядача? В чому його неповторність?

**Кужельний:** На мій погляд, український театр особливий — він одночасно надзвичайно чуттєвий і прагматичний. Сімейний за походженням, він акцентований на пошуку сенсу у будь-якому явищі, події, стосунках тощо. Якщо росіян цікавить «*хто винуватий і що робити?*», то для українця найважливіше питання «*навіщо?*» Так само відрізняється європейський театр від театру українського. Можливо, у нас експеримент занадто поміркований і стриманий. Це проблема економіки театрів, які надто залежить від продажу квитків і не мають жодного проектного фінансування, яке б дозволило карколомний експеримент. Хоча до іманентних народів рис варто віднести небажання занадто виламуватися з контексту. Наш театр страшенно відстає із технічним забезпеченням і вихованням синтетичних артистів. Приміром, відсоток студентів, молодих артистів, які володіють будь-яким музичним інструментом, у порівнянні з європейськими колегами, жалюгідний. У Швейцарії жоден школяр не має права відмовитися від музичного виховання, але має право вибрати інструмент. Генетична пам'ять

про хуторянський уклад, в якому, крім «*моя хата з краю*», була також гідність самодостатності, незалежності, демонстративного добробуту (білені хатки, садочки, вишиванки)...

*О. К.:* Демонстративного споживання?

*Кужельний:* Так, але це дається взнаки в питаннях цехової етики і солідарності. І це робить наш театр добровільно залежним від держави.

*О. К.:* Отже, залежність, несвобода з власної волі?

*Кужельний:* Так. Однак, з іншого боку, в українському театрі неможлива ситуація, в якій опинилися наші російські колеги, котрі змушені позичати в Сірка очі, аби відпрацювати імперський патронат. З іншого боку, саме такий, яким він є, український театр ні у світі, ні на батьківщині, у Києві, абсолютно не рекламований. І це не тільки питання грошей. Це ще й недовіра до реклами і невміння подавати інформацію про себе аналогічними для західного театру засобами. Водночас, можу свідчити про актуальність українського театру в сенсі театральної моди, котра чарівним способом долала залізну завісу і так само успішно сьогодні проникає в усі театральні усюди.

*О. К.:* Яким шляхом, ти вважаєш, слід допомагати європейській моді проникати в наш театр?

*Кужельний:* Передусім — репертуар. А з іншого боку — фестивалі. Свого часу ми започаткували фестиваль «Київ травневий», у програмі якого киянам було показано вистави за участі Ані Жірандо, Марселя Марсо, Юрія Любимова, Тумінаса, Рубіноваса, авангардові театри Франції, Німеччини, і ще майже тридцяти країн світу. Подібного роду івенти позбавляють міську громаду провінційності. Програма фестивалю мала на меті закріпити чесноти нашого театру і дещо додати азарту нашим мистецьким пошукам.

*О. К.:* Мені здається, чужі театри, а надто вистави радикальної естетики, не надто вплинули на наш театральний процес.

*Кужельний:* Ми надто цнотливі. І наша цнотливість відкидає з цього процесу надто гострі теми і скандальність як таку. Так, у нашому театрі існує гомо-апатія, хоча ця тема додавала перцю багатьом закордонним виставам. Наш театр боїться наготи і не знаходить достатніх аргументів для доцільності використання цього прийому. Образно кажучи, український театр видається мені юнаком похилого віку, де молода енергія коркується дорослою зваженістю. Тож, ми ще не шампанське, але вже і не спотикач.

*О. К.:* Мені здається, це пов'язано радше з віковим цензом керівників театру, а не з нібито притаманною нації цнотливістю в її радянсько-просвітянському розумінні. Втім, віковий ценз маю на увазі не у фізіологічному значенні. Інколи, коли мій співрозмовник надто пафосно починає жонглювати словами-закликами на кшталт «*духовність*», «*високе мистецтво*», «*високохудожній*» та іншими подібними, я пропоную одне з двох: або чітко визначитися зі змістом цих понять і не мотилати

ними перед носом, або відмовитися від них і говорити про ринок мистецтва — так само, як говорили би про просування на ринку будь-якого іншого продукту — сала або якогось нового гаджета. Такий кут зору примушує дивитися на театр не як на замкнену на самому собі структуру, а як на відкрити і при тому складну інфраструктуру, що включає й інші мистецтва, засоби масової інформації, театральну школу, розпорошену у суспільстві (особливо у політичному житті) театральність, театральну літературу, котра формує наші звички й очікування. Про це й запитання. Чи не вважаєш ти, що для сьогоденного українського театру найголовнішим завданням є створення театального ринку і завоювання його? Якщо погоджуєшся, то, скажи, будь-ласка, яким шляхом, на твою думку, мусить йти це завоювання? Чи такий ринок уже існує? Яку роль у формуванні або у подальшому розвитку цього ринку може відіграти законодавець, Спілка театральних діячів (зокрема й очолюване тобою Київське відділення), критика? Відсутність якого елементу мистецького ринку заважає українському театрові переїститися з маргінесу поближче до центру уваги суспільства: відсутність сформованої потреби у глядача? недостатньо послідовна політика завоювання ринку самим театром? міжусобиці і роз'єднаність зусиль театральних діячів у формуванні цього ринку? орієнтація мистецького продукту не на глядача, а на критику і високих суддів «Пекторалі»? надто пафосне, у дусі XIX століття, уявлення про мистецтво? споживацька, закраяна ще у радянський час, позиція митця? Чи, може, такий ринок узагалі не потрібен, неможливий, а театр приречений і далі залишатися видовищем для вузького кола «любовників іскуства», як їх називали у XIX столітті? Або те саме запитання тільки з іншого боку: чи не вважаєш ти, що український театр — це територія, на якій сьогодні йде запекла боротьба минулого і майбутнього? І ти особисто, до речі, активно сприяєш загостренню цієї боротьби, створюючи умови для підтримки молодого режисури і т. зв. нової драматургії (хоча остання, можливо, тобі й не дуже до вподоби).

**Кужельний:** Чи то національна риса, чи то вада нашої системи виховання робить з гарних учнів малосамостійних митців. Абсолютна більшість пропозицій молодих режисерів базується на постановці драматургії, актуальної у часи молодості їхніх учителів. Якщо ж пропонується сучасна драма, то на неї накладається добре відоме режисерське рішення. Не виламуватися з мейнстріму — це давня традиція українського мистецтва. Інші — їдуть з України. Адже експериментаторство, крім усього іншого, вимагає мужності — готовності до несприйняття оточенням. Нам відомо багато прикладів, коли ті, хто почав яскраво, хоча і незрозуміло, закінчив, як усі. Словом, поміркованість, цнотливість, стриманість та наші іманентні риси, котрі стримують пошукову енергію, але з іншого — саме вони надають цій енергії силу подолання. Коли театр називають трибуною, дзеркалом, точкою координаті життєплинів, я розумію,

що люди ставляться до театру як до інструменту досягнення певних цілей. Особисто радію більше, коли звучать якісь його пафосні визначення, і страждаю, тому що жодного разу не бачив, щоб таке ставлення до театру демонструвало переконливий результат. Тобто театр-служіння, театр-самозречення залишається лише в деклараціях. Це, здається, також ментальне. У природі кожної нації існують *домінанти мистецьких очікувань*. Хоча для росіян Пушкін — все, однак вони живуть очікуванням роману, поляки — очікуванням п'єси, а українці очікують поета. Можливо, це теж пояснює насторогу до експерименту на користь чогось *«заримованого»*. Тривалий час існування в обіймах російської культури зняло увагу до особливостей української культури, як у творців, так і в її споживачів. Певен, що найближчим часом візьме гору розуміння застарілості понять *«національна культура»*, і *«нація»* взагалі. Вже більшість країн називають себе *«політичними націями»*. Вже найближчим часом ми станемо свідками формування *культурних націй* — націй за рівнем культури, за рівнем інтелекту. Екологія культури синтезує неповторності в гармонійний букет надбань людства. Весь світ розуміє, наскільки небезпечно існування без сучасної актуальної ідеології. І не питання театру, музики або живопису про те, як повернути до себе увагу, питання в іншому: мистецтво мусить сформулювати новітню ідеологію. Українці в цій справі не пасуть останніх. Внесок Вернадського, Олеся Бердника — доволі потужний. Тому координованість людської діяльності з природою, гармонія існування людини і Всесвіту — це той заклик, який має повернути увагу до української культури. Сьогодні *аристократизм* — це вочевидь не проблема майнового або освітнього стану. В цьому сенсі театр територія аристократів. Тому, на мій погляд, питання полягає не в тому, щоб акцентувати особливу роль театру, слід радше наголошувати *переваги екологічного існування*, в основі якого лежить *абсолют взаємоповаги і гармонія взаємозалежності*.

**О. К:** Мені здається, кожна доба і кожна країна висуває перед театром своє основне питання. Адже «істина, — казав Гегель, — конкретна», вона виявляється у формах, адекватних місцю і часові. І діяльність, котра претендує на те, щоб уважатися професійною, мусить постійно шукати адекватні часові відповіді на ці виклики. Якщо ж не знаходить, а головне — не шукає, вона паразитує на відкриттях минулого і культивує власні звички й забобони. Для театру ХХ століття, як мені здається, це основне питання було пов'язано із визначенням меж мистецтва, жанрових систем, естетичних категорій і т. ін. Однак сьогодні ці проблеми ми вже, здається, подолали і перед нами постали інші. Наскільки б це не звучало кумедно, але мені здається, що у пострадянських країнах, у яких і досі панує бюджетне мистецтво і мистецтвознавство, це основне питання пов'язано з пошуком способів актуалізації театру і перетворення його із замкненої на відкрити систему, тобто спрямування його на реальні потреби споживачів



мистецтва, подолання забобонів «масовості» й «елітарності». Мені здається, що усвідомивши цей виклик, ми вирішимо наші фінансові проблеми і перестанемо верещати про державу, котра не дбає «про духовність нації та її культуру». Ніхто й ніколи не дбатиме про підтримку самодостатнього гуртка, котрий обслуговує лише власні інтереси, удаючи із себе чи то сибаритів, чи то амбітних ледарів, чи то «*посвячених*», «*гравців у бісер*», «*містів*».

**Кужельний:** Якщо ми розуміємо театр як щось невід'ємне від життя, якщо ми погоджуємося з тим, що сам театр є моделлю існування людства, якщо в театрі як в шармальшейхівському міні-світі, де зібрано макети визначних культурних пам'яток світу, то питання полягає в тому, чи театр суголосний тому цивілізаційному періодові, в якому він існує. Я поділяю ідею логічного розвитку людства, що стає важливим фактором зміни цивілізаційних періодів, економічних систем і технологічного рівня «зброї». Рабовласницький лад загинув не тільки тому, що був неефективним, з огляду на небажання раба працювати, потребу годувати й лікувати його, а врешті й швидко виснажувати, але й тому, що хазяїн не мав достатньо ефективної зброї, аби підкорювати раба. Сьогодні зброя надефективна і, якщо людство доведе свою недолугість в діалозі з природою і нездатність чути один одного до логічного завершення, то наступна війна стане всесвітнім потопом, який дасть змогу праведним почати все з початку. Домінантою нинішнього світу є дія. Віра без дії мертва і тому кожен, хто вірить в людину, розуміє необхідність діяти ефективніше, потужніше, наполегливіше. Те саме ми бачимо в театрі. Зовсім іншу інтенсивність сценічної дії, напруженість почуттів, швидкість розвитку ідеї демонструє театр. Дедалі більше стає очевидним існування театру водночас на коротких і довгих хвилях. Щось просте, зрозуміле, сьогоденне зазвичай має ще один рівень сприйняття — загальнолюдський і позачасовий. Провина театру полягає в тому, що, так само як і інші види мистецтва, він не встигає забезпечувати ті національні, політичні, економічні процеси, які без культурного усвідомлення часом набирають протилежного значення. Філософське: «Краса врятує світ» Реріх виправив на дієве: «Усвідомлена краса врятує світ». Зрозуміло, що не йдеться про засоби дії. *Дієвість театру я розумію як здатність переводити думку в мотивацію активності.* Це не відміння спостережливості, співпереживання, співіснування в різних темпоритмах і у різній гостроті одкровень. Це дає людині розуміння мистецтва в цілому, і мистецтва театру зокрема, як інструменту виживання, як інструкції спільного порозуміння, як *програми щастя*.

**О. К:** Як на твою думку, хто сьогодні відіграє більшу роль у театрі — режисер, директор або вигадник разових проєктів? Що сьогодні на нашому хоч і кволому, а все ж мистецькому ринку переважає: вистава, «вистраждана серцем» (як казав Толстой, «не можу мовчати»), «кожен кадр як останній» і т. ін.), чи проєкт, який спирається на розраху-

нок — п'ять відсотків політики, п'ятнадцять перченого гумору, десять еротики, двадцять вісім національної свідомості і т. ін.?

*Кужельний:* Сьогодні у Києві двадцять чотири театри на державному утриманні і шістдесят вісім таких, які виживають виключно дякуючи глядачеві.

*О. К:* Майже сто театрів!

*Кужельний:* Так. І кожен із цих театрів має свій рецепт приготування страв. Вистава, як салат, в якому має бути сім складових. Одна з них — домінує, і ще кілька — в акомпанементі. Кажуть, салат «Олів'є» вигадав кухар Пушкіна. Роль майонезу виконував у ньому третій солений помідор. Колись, м'ясним компонентом була курка, довгий час цю роль виконувала докторська ковбаса, сьогодні кладуть креветки замість м'яса, ананаси замість огірків, і ще багато чого іншого. Засоби спудейського театру перекочували в КВН, прийоми якого сьогодні дуже популярні в театрі. Так само як і кисло-солодка кухня сьогодні наблизилася до врівноважено-смакової жирної слов'янської кухні, так і комбінації театральних прийомів весь час створюють якийсь новий присмак. Для мене кожен, хто займається творчістю, включаючи дилетантів, графоманів, — обдарований. Так само кожен, хто займається театром, — це людина покликана ним. Велика провина театру в тому, що, на відміну від футболу, він не заявив себе в кожній точці існування людей. *Театрові завжди було легше демонстративно обслуговувати ідеологію і мужню тримати дулю в кишені.* Я відчуваю гарячий сором і глибоко співчуваю своїм російським колегам, які мають забути про свою порядність і, позичивши в Сірка очі, відпрацьовувати гроші, вкладені в них режимом. *Тому дуже важливим на сьогодні питанням є відокремленість, незалежність театру і мистецтва взагалі від держави.* Як американцям вдалося до цього дійти на самому початку існування своєї країни — диву даєшся! Так само сьогодні нам треба думати про важелі зацікавленості бізнесу в підтримці культури. Франція після війни проголосила: «Культура переує економіці». Я абсолютно не поділяю іронії з приводу вистави, «вистражданої серцем». Бізнес-бравата насправді дуже часто є страховкою від нездатності досягти стану служіння театру. Я глибоко впевнений, що всі, хто долучається до театру, цього прагнуть. Однак званих багато, але не всі вибрані. І це, на жаль, не питання таланту, більше того, в цьому трагедія талановитих, яким гучним зовнішнім успіхом і дешевою популярністю доводиться маскувати біль — затамований біль невизнання Його Величністю Театром.

*О. К:* Крім твого палкого заклику до відокремлення мистецтва від держави, що мені дуже імponує, я хотів би дізнатися про твое, як керівника міського відділення Спільки театральних діячів, ставлення до тих шістдесяти восьми театрів, які «виживають виключно дякуючи глядачеві». Чому, скажімо, оргкомітет «Пекторалі» не спромігся виокремити

окрему номінацію для цих театрів? Я розумію, вони не підпорядковуються Управлінню культури і т. ін., але ж вони є частиною, і значною, нашого театрального життя? Чому раніше, на початку 1990-х, у номінації «краща вистава» були спектаклі «Театрального клубу» О. Ліпцина, «Експериментального театру-студії» Валерія Більченка, а далі студійні театри взагалі зникли зі списків і залишилися лише театри ім. Франка, драми і комедії на Лівому березі, театр на Подолі і Молодий театр? Але ж ті шістдесят вісім театрів, «які виживають виключно дякуючи глядачеві», і державні театри працюють не у рівноцінних умовах? І підходити, скажімо, до сценографії бюджетного і позабюджетного театру з однаковими мірками — це просто безглуздя.

**Кужельний:** Ситуація з кількістю недержавних театрів у Києві поставила гостро питання про можливість єдиної театральної премії для всіх театральних колективів міста. Тільки в державних колективах цього року 78 прем'єр. Переглянути реально всі без винятку вистави, які з'явилися в Києві, фізично неможливо 20 членам експертної групи. Час прем'єрного врожаю припадає на вересень–грудень з такою щільністю, що, навіть живучи у театрі, всього не переглянеш. Я запропонував оргкомітетові «Пекторалі» з наступного року включати до конкурсної програми тільки вистави державних театрів. Для театрів недержавної форми власності ми маємо заснувати окрему премію. Перш за все це вирішить питання справедливої конкуренції між ними і театрами, які фінансує місто. По-друге, для оцінки робіт цих театрів потрібні, мабуть, децю інші критерії. Не менше половини з цих робіт носять експериментальний характер, в яких пошукова складова може бути набагато ціннішою рівня професіоналізму акторів і режисерів. Найголовніше, що хотілося б підтримати новою премією — ствердження рівної цінності пошуку і вдосконалення традицій, помітити, можливо, випадкову знахідку надзвичайно важливу для усвідомлення сучасних процесів театрального мистецтва. Сальвадор Далі відвідував усі виставки, — зокрема й аматорів. Коли маестро запитували, навіщо він це робить, він відповідав: «Дилетанти можуть не усвідомити вартість діаманту, який вони випадково знайшли».

**О. К:** Наостанок. Ти так гарно говорив про координацію життєплинів, а тепер скажи: яке в тебе враження — ми почули один одного під час нашої розмови, чи ні? Ти почув мої запитання, а я — твої відповіді? Чи це просто були якісь паралельні монологи — така собі імітація спілкування, самокомунікація? Чи відбулася у нас *координація життєплинів*? Чи ми з тобою обидва просто розіграли якусь абсурдистську п'єсу у стилі пропагандованого тобою *абсурдистського реалізму*, що насправді не має ніякого істинного відношення ні до театру, ні до життя? Чи не надто ми загрузли у своїх уявленнях, чи хоч трохи змінили свої погляди у процесу діалогу? І чи відбувається *координація життєплинів* між театрами Києва?

*Кужельний:* Я дожив до розуміння древньої істини, що сенс життя полягає в самому житті. Гегелівське «*усе розумне суще і усе суще розумне*» є наступною складовою відповіді на твоє запитання. Наш діалог відбувся і в цьому вже теж є певна цінність. Можливо, твоє запитання має підтекст — чи не зарозумілими нам хотілося бути один перед одним? Вибач, але я стомлений простецькою мовою, сором'язливістю власних думок і презирства до пафосу. Мені здається, в театр після чорнухи, імітації природності, повсякденності і «безсоромної чарівності» повертається висока мова, без підтекстів, мова як така, висота почуттів і глибина думок. Сьогодні в театрі багато іронії, яка для мене завжди була ознакою терпимості. Уникнення прямих конфліктів і однозначних висновків теж здається мені ознакою діалогу, який має на меті народження ідеї.

*О. К:* Отже, координація, вважай, відбулася?!

## РОМАН ВІКТЮК: Я ЛЮБЛЮ ВАС, CHILDREN!

*Роман Григорович Віктюк* (1936, Львів) — актор і режисер, народний артист України, народний артист Росії. Навчався у Державному інституті театрального мистецтва (ГИТИС, Москва). Після його закінчення повернувся до Львова, працював актором у ТЮГу, згодом — режисером, створив театральну студію при Львівському палаці піонерів. Працював у Твері, Вільнюсі (Російський драматичний театр Литви, 1970–1974), Одесі, Таллінні, Києві (Київський театр юного глядача), Саратові, Казані, Ризі, Ленінграді, Москві. 1991 року створив театр свого імені в Москві. Здійснив постановку двохсот вистав. З найвідоміших — «Служниці», «Федра», «Мадам Баттерфляй», «Лоліта», «Дама без камелій».

Пропоновані спостереження і розмови з Романом Григоровичем записано у 1980–1990-х під час його репетицій у театрі Російської драми ім. Лесі Українки і під час гастролів його театру в Україні.

Коли театр Романа Григоровича приїхав на гастролі, ми домовилися про зустріч і під час вистави — здається, «Лоліти» — сиділи в одній з гримувальних кімнат під сценою, де Роман Григорович розповідав про те, як до нього під час репетиції приходив дух Гоголя. Не знаю, чи все те, про що розповідав Роман Григорович, було правдою життя, але, безперечно, це була надзвичайно талановита правда мистецтва.

Несподівано до кімнати увійшов напружений охоронець і сказав: «Романе Григоровичу, мушу вам дещо повідомити». Вони відійшли, коротко пошепталися, охоронець вийшов і Роман Григорович стримано сказав: «Ходімо звідси, у залі підклали бомбу».

Коли ми йшли на сцену, він розповів, що зателефонували якісь зловмисники і повідомили, що підклали бомбу у приміщення. Викликали відповідну службу і невдовзі після завершення першої дії глядачів попросили залишити приміщення.

Тим часом Роман Григорович вийшов на сцену, згуртував навколо себе акторів і пояснив ситуацію.

Пам'ятаю палкий вигук актора Олега Ісаєва, який сказав, що Роман Григорович мусить негайно залишити приміщення, адже він — надбаня світової культури. На що Роман Григорович зі скромним пафосом відповів: «Ні, children, я буду з вами — до кінця», після чого обійняв виконавців, які утворили монументальну мізансцену, схожу на апофеоз «Молодої гвардії». Шкода, що не було фотокамери. Але й бомби, на щастя, не знайшли.

## *Де-Бі-Ли! Хворі! Подуріли?*

*Репетиції Романа Григоровича Віктюка* — це для присутніх яскравий карнавал — із феєрверком жартів, приколів, інколи уїдливих зауважень, чаклування і блискучих акторських показів.

Застібнувши на всі гудзики знаменитий піджак, він, наче матрос на палубі, стоїть посеред глядної зали, тримаючи в руках мікрофон на довжелезному дроті.

Втім, можливо, порівняння з матросом не дуже влучне, адже завдання матроса набагато скромніше — лише втриматися. Тому правильніше було б сказати — як зірка, чи навіть суперзірка, естради. Адже вишуканий маестро не лише втримується на ногах під час репетиційних бурь, але й заряджає своєю енергією виконавців.

Він ворожить і, наче химерний божок, творить свій світ, нагадуючи балетмейстера, котрий «ставить» акторові жест і навіть напрям погляду:

— Один — два — три — пауза — підвів очі — пауза — один — два — три — крок уперед — пауза...

У результаті виходить переконливо.

Тим часом на сцені ні на мить не стихає підсилене мікрофоном захекане дихання режисера (нелегка справа — творити світ), владно і водночас захоплено-ніжно лунають заохочення:

— Адочко, геніально!

— Розумнице моя, талановита, дуже добре!!!

Таких підбадьорливих вигуків лунає протягом чотиригодинної репетиції понад триста.

Значно рідше і переважно на адресу технічних цехів лунає гнівне:

— Де-бі-ли! Хворі? Подуріли? Сховай манюрку!

Найобразливіша лайка: *колгоспно-пересувний театр*.

Після репетицій, змучений і збуджений, виходить він до молодших колег, учнів, приятелів, акторів, журналістів, які чекали на службовому виході, і чи то відповідає на поставлені ними запитання, чи то жартує, чи то блефує.

— Романе Григоровичу, скільки вистав ви здійснили?

— Повторіть ще раз! (удає, ніби недочув).

— Скільки вистав ви здійснили?... (*перепитую, посилено артикулюючи*).

— Зараз? (*та сама гра*).

— Еге-ж! (*закляк від страху, мікрофон у руках спітнів*).

— Здійснив? (*знову та сама гра*).

— Так! (*дивні жарти у цих великих*).

— Скажу! Відверто! (*аякже, так я тобі й скажу! — у підтексті*).

Після цього метр недбало відкидає запитання убик і майстерно переходить до одного зі знаменитих своїх монологів, розповідаючи про власні таємниці.

*Монолог перший.  
Про загиблі й живі людські душі*

— Я думаю, — каже Роман Григорович, немовби спростовуючи всі попередні запитання, — що, оскільки у нас немовби вкрали життя і ніхто за це навіть не вибачився, нам навіть не пояснили, чому це трапилося, і ми повинні лише здогадуватися про це, оскільки ціле покоління сьогоднішніх п'ятдесятилітніх, яке працювало у часи, які ми тепер називаємо застійними, винесло на своїх плечах найжахливіші випробування, і ці люди тепер повинні були піти, виявившись раптом непотрібними, ми мусимо тепер надолужувати все, що не встигли зробити раніше.

Що саме?

Приміром, я вважаю правильним працювати сьогодні з акторами, яким ще й не виповнилося тридцяти років — у них ще є та внутрішня розкутість, котра допомагає їм осягнути таємницю людської душі.

Адже що таке людський організм?

Це — таємниця.

Людина має зв'язок із Небом, із Космосом, із Всесвітом. І ми нарешті почали розуміти, що людина значно глибша й складніша, ніж той схематичний образ, що його протягом багатьох десятиліть стверджувало наше мистецтво.

Але всі ми, на жаль, пройшли повз драматургію Йонеска, Беккета, Жене... Ми не пройшли крізь фільтри різноманітних європейських естетик. Хіба що деякі з нас проходили Брехта, але й він — драматург цілком соціальний, тобто він досліджує лише шар соціальних проблем. І тому сьогодні, коли перед нами постали нові проблеми, виявилось раптом, що наш актор абсолютно непідготовлений до розкриття інших шарів життя — йому не вистачає для цього, я б сказав, метафізики.

Іноземні журналісти якось, намагаючись, мабуть, принизити нас, на одній прес-конференції казали, що ми, не пройшовши крізь театр абсурду, не можемо сягнути рівня світового театру. Вони не здатні були зрозуміти, що ми жили у країні суцільного абсурду. І тому краще за інших розуміємося на цьому.

*Монолог другий. Про кінець часів*

Завершивши тезою про метафізику перший монолог, Роман Григорович переходить до наступного — про кінець часів.

— Ми живемо наприкінці тисячоліття. І тому театр цієї доби мусить бути якимось особливим. У моєму уявленні, це *психоаналітичний театр, театр постмодернізму, в якому перетинаються усі стилі (раніше це називали еклектикою!)*. І це — дзвони над пустелею, самот-

ність, вітер могил... Але водночас — іронія, самоцитування, а часом навіть і самопародіювання.

Тому мені й здається, що сьогодні артиста (та й не тільки артиста, а може, й взагалі дитину) слід виховувати, спрямовуючи на розуміння саме метафізичних структур. Актор мусить бути увесь час наче на рентгені, і промені його душі мусять немовби перетинатися з променями Космосу. Я не жартую, це й справді так.

### *Монолог третій. Космічні вітри*

— Я думаю, що цей, овіяний космічними вітрами людський (а зокрема й акторський) організм немовби закинута кимось на нашу величезну планету, де немає ніяких допоміжних засобів для існування. Самотній, він мусить вібрувати своїми енергетичними ресурсами. Але це — зовсім інша, незвична структура людського існування і акторської гри, котра спирається не на звичні засоби — слово, вчинок, дію, — тут спрацьовують зовсім інші сили людського буття.

Уявімо собі, що існує якась планета і закинута на цю планету самотня людина, над якою весь час ставиться якийсь дослід. Збагнувши це, ми зрозуміємо, що існує якийсь інший шар буття — духовна, релігійна структура, єдина, що поєднує людину з Космічним Розумом.

Все це вимагає зовсім іншої методики репетицій, тут потрібні не пошуки причин і наслідків вчинків, не словесна дія, не взаємодія з партнером... Організм актора мусить немовби спрямувати свою антену у Всесвіт!

### *Монолог четвертий. Космічний розум*

— Під час репетицій я увесь час настроююся на ті космічні звуки, на той космічний розум, промені якого пронизують й мене.

Це неправда, що до репетицій слід дуже ретельно готуватися — вивчати текст п'єси і таке інше — я вважаю, все це брехня. Я навіть п'єсу під час репетиції не тримаю в руках, вона мені непотрібна, і це мені зовсім нецікаво! Якщо до репетиції й слід готуватися, то в зовсім іншому розумінні: я просто категорично кожен раз знаю, в яку енергетичну структуру на сцені під час репетиції я мушу включити себе, і цією ж структурою мушу заразити актора. І всі інші засоби — музику, світло, мізансцену, декорацію — мусить бути підпорядковано цьому спокійному і радісному слуханню світу.

Ми забули, на жаль, що *мистецтво — це перш за все радість*.

Радісною повинна бути і репетиція — не фальшивою, не показною радістю, а тією радістю, до якої людина мусить прийти крізь страждан-



ня. Без цього — шляху очищення — ніякого мистецтва бути не може взагалі! *(О Боже, що я кажу!?! Усе це настільки не відповідає практиці театру, його традиціям і штампам! Що я кажу, я сам не знаю, що я кажу!)*.

### *Монолог шостий. I Love You, діти!*

— Я зовсім інакше репетирую зі своїми акторами, ніж інші режисери. Адже мої актори — це мої діти. І я кажу їм: «I Love You, діти! Я люблю вас, children!»

Але на всі хочуть і можуть це сприйняти.

Коли ж нарешті виникає ця енергетика — прямий зв'язок — стають зайвими інші підпорки — звання, партії, профспілки...

Адже коли артист оволодіває своєю енергетикою втрачає значення навіть його стать!

І тоді чоловіки можуть грати жінок — навіть значно вишуканіше, ніж ті жінки, душі яких позбавлені жіночності (адже в нас, як і раніше, це зустрічаються не актриси, а якісь «піскоструйщиці»).

Мої хлопчики, які грають «Служницю», свого часу одержали перші премії на БТЕФі — за виконання жіночих ролей.

Вони залишили далеко позаду якихось весвітньо відомих виконавиць, і їм — усім чотирьом — за виконання жіночих ролей дали премії.

Якщо це осягнути, я думаю, зміниться не тільки розуміння театру, а й життя в цілому.

Театр не повинен мати справу із соціальним, повсякденним, дріб'язково-буденним, він мусить піднятися до розуміння прекрасного!

Пізнання прекрасного. Глибина співу. Несподіваність натхнення. Великі творчі осяяння.

Ось ті духовні ірраціональні структури, які допомагають побачити життя в іншому світлі і збагнути справжню його сутність і сутність Божого створіння — людини *(О Боже, що я розповідаю!)*.

Національна культура? *(Боже, він хворий, якщо допитується про таке!)*

Нація — не має ніякого значення.

Адже людина — створіння Боже!

І справа не в перевтіленні, а навпаки — у розкритті, «розвітленні». Тому що ми так давно навчилися перевтілюватися, що вже й не впізнаємо інколи один одного. А ми, українці, просто закохані в це перевтілення — перуки, вуса.

А треба про все це забути.

Треба відкрити свою душу, якщо вона, звісно, багата.

### *Монолог сьомий. І знову — про душі*

— Коли мені було ще тільки 13–14 років, я вже ставив вистави у Львові. І вже тоді дивувався, що це не я говорив, а неначе хтось мене підштовхував. Навіть зараз я не завжди розумію, чому я кажу те, що кажу. Мною увесь час керують якісь енергетичні ресурси. Одного разу у мене на зйомках була душа Гоголя, а на репетиції «Федри» — Марини Цвєтаєвої.

Але я мушу весь час створювати над собою якесь своєрідне шатро, яке б захистило мене від тих чорних хвиль, що йдуть на мене з усіх боків.

І тоді мене рятує музика.

Якщо протягом хоча б двох годин на добу я не послухаю музику, для мене цей день пропав марно!

Я тільки те й роблю, що з усіх-усюд, куди мене кидає доля, привожу книжки, платівки, касети — сучасну і класичну музику.

Тому що без цього я не можу існувати.

### *Монолог восьмий. «Перебудова»*

— Мені непотрібна була ця «перебудова», бо вона в мене і раніше завжди була. Адже в мене є своє особисте призначення на цій планеті, призначення, яке я мушу виконати. Невже це не зрозуміло?

Пам'ятаю, якось, коли насувалася чергова річниця від дня народження Леніна і театр, ну, просто не міг не поставити ювілейної вистави, ми з приятелем вирішили теж — відзначити червону дату... Написали творчу заявку на п'єсу з дуже оригінальною назвою — «Квітень починається у березні». Ми наполегливо «збирали матеріал». І ось, мене викликають до райкому (раніше я там ніколи не був), і це був понеділок (а вони в суботу і неділю зрозуміло що робили). Отож, вони й запитують мене — про ювілейну виставу. А я доповідаю, що був у музеї Леніна і знайшов матеріал (кажу яка папка, яка шафа), лист, у якому Клара Цеткін пише до Надії Костянтинівни про те, що Ленін увесь час мріяв про те, щоб пролетарі побачили п'єсу Шіллера «Підступність і кохання». Мої, дивлюся, набундючилися, а потім головами закивали — знаємо, мовляв. І ось, кажу я, настав нарешті час, коли мрія Володимира Іллєча може здійснитися. Тоді перший секретар каже: «Маладець! Какої абразований!» І я почав ставити виставу «Підступність і кохання». Так і на афіші було — до 100-річчя від дня народження В. І. Леніна — «Підступність і кохання». Щоправда, потім, коли вони протверезіли, виставу закрили — «за неконтрольовані асоціації».

Раніше мої друзі-режисери казали: давай будемо ставити одну виставу «для них», а дві «для себе». Але так не буває. Йшов час, але вони так і не встигали поставити вистави «для себе» — все змушені були пра-

цювати «на них». Але зате вони отримали усі ті цяцьки, про які мріяли — звання, нагороди. Я ж ніколи і ні в кого нічого не просив і отримав інше — те, що для мене має більше значення. Отже, все справедливо — кожен одержав своє.

Наприкінці розмови слухач, роззявивши рота, знову запитує Романа Григоровича про щось малоактуальне для режисера.

Чи то відповідаючи, чи то жартуючи, чи то блефуючи, метр повторює гру:

— Повторіть ще раз! (*удає, ніби недочув*).

— Зараз? (*та сама гра*).

— Скажу! — каже Роман Григорович, — Відверто! (*аякже, так я тобі й скажу!*).

Метр недбало відкидає запитання і майстерно переходить до виконання одного із знаменитих своїх монологів.

### *Монолог дев'ятий. Я люблю вас, children*

Наступна зустріч відбулася у квітні 1993 року, під час турне Романа Григоровича Віктюка і однойменного театру у колишньому Інституті шляхетних дівчат (тоді — Міжнародному центрі культури і мистецтв, котрий, за інерцією, кияни називали Жовтневим палацом). Ажіотаж навколо трьох привезених вистав — «Лоліта», «М. Батерфляй» і «Служниці» не спадав, в навпаки — неначе лава нагнітався все більше й більше. За мінімальними підрахунками, вистави Віктюка подивилося понад п'ятдесят тисяч киян (багато глядачів приїхало зі Львова та інших міст України). Причому половина з них — без квитків, прорвавшись крізь загорожі (здається, здійснили вони це за сприяння самого Романа Григоровича й організаторів гастролів). І хоча звичайні квитки у касі коштували півтори тисячі (2–3 \$), на руках — п'ять-сім тисяч, а благодійні — п'ятдесят тисяч, спраглих виявилось набагато більше, ніж міг умістити колишній Інститут шляхетних дівчат.

Під час прес-конференції Роман Григорович відповідав на запитання журналістів і шанувальників, як завжди, новелістично, врізноманітнюючи свої відповіді пропозиціями, закликами, зізнаннями і замовляннями. А після вигуку Романа Григоровича «Я люблю вас, children!» (що у перекладі означає «I love you, діти!») найекзальтованіші шанувальниці, здавалося, готові були повзти до сцени для того, щоб цілувати йому руки, просити відпущення гріхів і зривати одяг — на сувеніри.

На тлі екстазу підготовлені метрові запитання здавалися надто земними, однак — кожному своє, комусь ходити по воді, а комусь і на землі гарно живеться.

О. К.: Романе Григоровичу, це правда, що ви отримали пропозицію очолити один із київських театрів?

*Р. В.:* (удає подив, переляк) Ніхто зі мною офіційно на цю тему не розмовляв і ніяких пропозицій я не отримував... (по паузі) ...Що правда, під час гастролів нашого театру у Німеччині приходив до мене якийсь українець, котрий мешкає у Німеччині. Дізнавшись, що прізвище у мене українське, і сам я зі Львова, він надіслав до Києва чи то листа, чи то факс — туди, нагору — і запитував, скільки потрібно грошей для того, щоб я повернувся в Україну. І вчора також приходив чоловік — теж із Німеччини. Він переконував мене, що вони, українці, котрі мешкають у Німеччині, підтримають мене фінансово, аби тільки я повернувся в Україну. А що мені залишається? Сперечатися? Я й кажу — час, мовляв, покаже. Але ж я не божевільний! Все це було би пов'язано зі змінами у моєму житті, адже для створення театру потрібен не один рік. У Москві я вже зібрав людей — мої діти, як я їх називаю, — на все це свідомо покладено багато років життя, і якщо раптом робити якийсь кульбіт у своєму житті, це означає — починати все спочатку. Та й в усьому сьогодні людське життя змінилося. І в Україні життя сьогодні зовсім інше.

*О. К.:* Інше? Яке? Ви не були у Києві впродовж двох років, і за цей час...

*Р. В.:* Розумієш, мене вразило, що на наших виставах дуже багато молоді. І те, що вони з такою впевненістю (навіть виламуючи двері) намагаються потрапити на наші вистави. І це вражає. Адже театр, який не пов'язаний із молоддю, — це мертвий театр. Це дивно, що у молоді з'явився інтерес до театру — і не лише у Києві, я бачив це й у Львові. Я бачив як вони приходили за лаштунки, як розмовляли з артистами, зі мною... У Москві такого нема. І взагалі в Україні є дуже багато талановитих людей. Марк Нестантінер (я бачив у театрі «Гаудеамус», у Озерова, його виставу «Записки божевільного»), Андрій Крітенко (я бачив його «Оргію»), Володя Кучинський у Львові, Славко Федоришин...

*О. К.:* Отже, дуже сприятливі обставини для вашого повернення в Україну?

*Р. В.:* Я належу лише одній країні — сцені. А яка інша може бути? Політики приходять і уходять, а сцена — залишається. Якби ми раніше вірили, що комунізм — це останнє слово істини на землі, можна було би збожеволіти моментально. А сцена — рятує. Це велике щастя і, думаю, порятунок у нашому світі. «Служниць» ми виконували у день путчу. Я боявся, що на виставі не буде глядачів, однак такого успіху, як у цей день, ще не бувало! *Життя — тут, на сцені, а не там.*

## ВОЛОДИМИР КАРАШЕВСЬКИЙ: КОАНИ

*Володимир Карашевський* (1955, Київ) — художник театру і кіно, лауреат премій «Київська пектораль» (1999, 2007–2008), ім. Ф. Нірода (2007), ім. Д. Лідера (2008). Закінчив Київський художній інститут (1981, клас Данила Лідера). Працював художником навчального театру при Київському державному інституті культури (1983–1987), головним художником Молодіжного театру (1987–1988), театру-студії «Будьмо!» (1988–1990), Камерного театру-студії (1990–1991); від 1996-го — художнім керівником експериментальної лабораторії Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса; водночас від 2010-го — головним художником Молодого театру. Оформив вистави «Казка про Моніку» С. Шальтяніса (1978), «Четверта сестра» за Я. Гловацьким (2006), «Поки мама не прийшла» за Р. де Восом (2010), «Той Тоот та інші» за І. Еркенем (2011); «Брати Карамазови» (Московський театр на Таганці); «Настасія Пилипівна» (обидві — за Ф. Достоєвським, 1997), «Чайка» за А. Чеховим (1998), «Зачарована Десна» за О. Довженком (1999), «На самоті бавовняних ланів» за Б. Кольтесом (2000), «Голодний гріх» за В. Стефаніком (2006), «Сентиментальний круїз» за Т. Кандолою (2004), «Божа сльоза» за М. Косміним (2008; обидві — Національний драматичний театр ім. І. Франка); «Одруження» за М. Гоголем (Театр ім. Йокая, Угорщина, 2009) та ін.

Найрадикальніші експерименти, у період всеукраїнського буяння, абсурду й андеграунду, здійснив наприкінці 1980-х, працюючи з Сергієм Проскурнею у театрі «Будьмо», який містився у бомбосховищі на вул. Прорізній. «Там, — розповідав Карашевський, — у мене навіть була персональна виставка. Разом із Сергієм ми працювали переважно на відкритих майданчиках. Проводили навіть екологічні акції. Одна з них — “Віримо, що не помremo” (за творами Івана Малковича, Ліни Костенко, Івана Драча, Володимира Яворівського, Марії Приймаченко) — полягала в тому, що персонаж у закритому від радіації костюмі з протигазом заколисує саджанець каштана, що його спочатку вкупували у ботанічному саду біля Видубицького монастиря, а потім висаджували в різних частинах міста. То була не вистава, а радше перформанс. Потім я перейшов у іншу студію-театр — режисера Марка Нестантінера (у центрі Курбаса йде його вистава «Із міра аднаво в другой»). З ним ми пропрацювали півтора-два роки. Таким чином, у 90-х я був на студійних театрах. Пізніше мене запросила Неллі Корнієнко

до Центру ім. Леся Курбаса. Тоді ще в нього навіть не було сучасного приміщення. І нам випала нагода тут, “на руїнах”, грати “Чайку”, режисером якої був Дмитро Лазорко. Це був експеримент, як і “Н. Ф.», коли ту саму виставу грали в трьох театральних просторах, у трьох різних формах»<sup>1</sup>.

Разом із Сергієм Проскурнею, який називав цей час «періодом *антисцени*», звін здійснював «*геппенінги* у гастрономі, у дитячому садку, просто неба біля одного з корпусів КПІ тощо»<sup>2</sup>.

Спираючись на притаманні геппенінгові принципи, разом із Проскурнею здійснив Карашевський і постановку п'єси Олега Лишеги «Друже Лі Бо, брате Ду Фу»: «Вистава розпочиналася як *геппенінг*: глядачі гуртувалися під китайським паперовим ліхтариком біля входу, далі організовано потрапляли у підвал, ішли коридором повз вологі труби, що зміїлися стінами, зустрічалися з екскурсоводом (О. Радчук) і лишали на величезній діжці *офіру* — будь-який предмет із тих, що мали при собі, як символічну платню за вхід»<sup>3</sup>.

Тут автор мусить зізнатися і спокутувати свій давній гріх.

Свого часу з усією відповідальністю він не перейнявся есхатологічними настроями тодішніх геппенінгів, радше злякався і, сором'язливо сховавшись за безсоромним псевдонімом, у *стані рекреаційного інфантилізму* писав:

«Темними-темними-темними сходами будинку № 10, що по вулиці Прорізній, колишній Свердлова, потрапляємо до темної-темної-темної кімнати, в глибині якої блимає-блимає-блимає загадковий Ельбрус-Монблан-Маркізьські острови — Таїті. З темного-темного-темного провалля дверей, з далекої мрії про земний рай прямує просто на нас постать у проти-проти-проти-газі. Лякає! Гидка-бридка-вогка істота. — *A-a-a-a!* — верещить внутрішній голос. Зойк, ойк — і тільки серце в грудях: — *Тіх-тіх-тіх, тьох-тьох-тьох...* З темного-темного-темного — раптом світлом по очах — *ба-ах-ах!* Перелякані, захекані, мерщій на вулицю, до рідних, заклопотаних співвітчизників, туди, де сонце сяє...»<sup>4</sup>

Відгоді як було написано ці рядки, автор, звісно, подорослішав, здається, порозумнішав, усвідомив свої помилки і повсякчасно намагається спокутувати свій давній гріх — бодай оцим інтерв'ю із Володимиром Карашевським, котрий і досі перебуває у пошуках мінімалістичної мови, вишуканим зразком якої і є пропоновані *коани*.

Поштовхом для коанів стало нетактовне запитання:

<sup>1</sup> Володимир Карашевський: сценарії умовностей [Розмову вела О. Величаниця] // Кіно-театр. — 2011. — № 5.

<sup>2</sup> Липківська А. О. Лишега. «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» // Український театр ХХ століття: Антологія вистав / Ін-т проблем сучас. мистец. Акад. мистец. України. — К., 2012. — С. 830–840.

<sup>3</sup> Там само. — С. 848.

<sup>4</sup> *Віві Махер*. Переляк у бомбосховищі // Кур'єр муз. — 1991. — № 3. — С. 4.

О. К.: Що таке для тебе театр, *твій театр*?

В. К.: Інструмент.

О. К.: Гарно, але дуже лаконічно.

В. К.: Досить.

О. К.: Ти мені поставив мат за один хід. Мушу взяти тайм-аут, подумати — яку тактику обрати надалі.

В. К.: *Ok!*

О. К.: (*по паузі*) Гаразд, твій театр — це інструмент. Для чого? Для заробляння грошей? Для пропаганди якихось ідей? Для втечі від життєвих проблем? Що ти намагаєшся створити за допомогою цього інструмента?

В. К.: Все.

О. К.: Що ти робиш за допомогою цього інструмента? Перелічи, *please!*

В. К.: Роботи.

О. К.: Плакати, які закликають на вибори до Верховної Ради? Чи рекламуєш шоколадки?

В. К.: Ні.

О. К.: А що?

В. К.: Театр.

О. К.: Перекладаю: Театр — це інструмент для створення театру. З точки зору логіки, дотепно. Тоді спробуймо описати цей інструмент, а потім, сподіваюся, вийдемо і на сам продукт. За якими ознаками ми відрізняємо театр від нетеатру?

В. К.: *Аніякими*.

О. К.: (*замислившись, по паузі*) Піду подумаю, як примусити тебе відповідати.

В. К.: *Ok!*

О. К.: (*отямившись*) *Маєш рацію*. Очевидно, й справді можливий певний погляд на життя, який все перетворює на театр. Наше життя у тому числі, але це не новий погляд. Далі я спробував уявити приблизну послідовність запитань-відповідей, котрі все ведуть по колу. Наприклад: що таке сьогоднішній театр? — Він сьогоднішній. Що таке гарний театр? — Він гарний. Що таке гарна вистава? — Вона гарна. І так до нестями.

В. К.: Гарна.

О. К.: (*верещить, рахує до ста, потім бере себе в руки і, ніби нічого не трапилося, ще лагідніше, ніж раніше, продовжує*). Гарно. Але спробуймо змінити тактику розмови — не відчепитися від співрозмовника, а *пояснити*. Уявімо, що розмовляємо з дитиною і ти намагаєшся пояснити їй, що таке *твій театр*. Звісно, дитинку розважить на початку твій абсурдистський сюжет, який завершується там, де й починається. Але уявімо, що дитинці треба скласти іспит на тему: *що таке театр Володимира Карашевського*? Допоможи їй, *please*, не будь садогою.

В. К.: Інструмент.

О. К.: Словник Елочки-людожерки. Театр — це інструмент, за допомогою якого створюється театр. Ти справді вважаєш, що дитинка тебе зрозуміла? Вона слово *інструмент* уперше чує. (Боже, який я терплячий!)

В. К.: Словник.

О. К.: Що таке словник — я теж не знаю. Це колекція слів? Але я не знаю, що таке слово, тобто елемент, який належить словнику.

В. К.: Так.

О. К.: Тут приходиться хтось із батьків і, намагаючись допомогти дитинці, підказує: Ти розпитай його про правила написання слів, про синтаксис, про морфологію, про різні мови і т. ін. (Боже, який я терплячий! У нього зранку драйв і він вирішив довести мене до кипіння).

В. К.: Вибач.

О. К.: Нє, ну, для розминки таке може бути, але якщо так і далі триватиме, буде нудно. Раніше чи пізніше нам все одно доведеться здійснити перехід в інший вимір.

В. К.: Навпаки.

О. К.: Мінімалізм. Беккет. Кейдж. 4'33. Оплески однією долонею!

В. К.: Єство.

О. К.: А далі мусить бути так: який театр ти любиш? Відповідь: той, який люблю. Або ще лаконічніше: люблю; або не люблю. Однак повернемося: що таке *слово* і що таке *мова* театру? Тільки не кажи *театр!!!*

В. К.: Театр.

О. К.: Ок, я сам замість тебе відповідатиму на свої запитання. Твій театр — це архітектурна споруда, в якій впродовж десяти місяців на рік, з одним вихідним, за бюджетні кошти такі самі бовдури, як і ми з тобою, байдикують, бавляться, пиячать і удають із себе казна що.

В. К.: Ні.

О. К.: Чому ні?

В. К.: Інше.

О. К.: Альо, гараж! Нічого не розумію. Хтось щось зрозумів? Я — ні!

В. К.: Театр. (Німа сцена. Завіса стрімко падає).



## АНДРІЙ КРИТЕНКО: МИ ВИРИШИЛИ, ЩО ЧАСУ НЕ ІСНУЄ

Андрій Крітенко (1963, Київ) — закінчив 1987 року Київський Національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (режисерський курс Е. Митницького). У 1980–1990-х роках здійснював вистави у театрах Києва, Луцька, Севастополя, Львова, з 1994 року живе і працює у Штутгарті, у тамтешньому Університеті мистецтв викладає майстерність актора, бере участь у виставах місцевих театрів, здійснює постановки спектаклів у драматичних і оперних театрах Австрії, Великої Британії, Казахстану, Люксембургу, Німеччини, Росії, Швейцарії. У Києві, у новоствореному театрі «КРОТ» здійснив постановку творів Леся Подерв'янського (епічної трагедії «Павлік Морозов», 2011; «Сни Васіліси Єгоровни», 2012; sms-опери «Звірі», 2015), а також вистави «Андрій Вархола. Вигадка» (2013). Сьогодні він — *freie regisseur* (вільний режисер). Різницю між роботою тут, в Україні, і там, у Німеччині, характеризує лаконічно: *тут цікавіше, там простіше*. Щоправда, до здійснених ним вистав журналісти ставляться по-різному — одні називають «*секонхендовим антикваріатом*» (як про виставу «Дванадцята ніч, або Що захочете» Шекспіра у Черкаському театрі); інші, розводячись про «*скандальність*» і «*несподіваність*», кажуть щось амбівалентно-глибокодумне: мовляв, «є над чим поміркувати»; друзі — незважаючи ні на що, продовжують його любити, а глядачі — плескати у долоні (хоча йому, як він каже, все це байдуже).

Чверть століття тому Андрій Крітенко був схожий на Карлсона — з гвинтом. Такий собі чоловічок у розквіті сил, вродливий, доволі вгодований, а ще й ласий до життя. Кіт не кіт, але коли, сидячи у кріслі, розповідав про творчі плани, в оточення навіть смак до життя ніби відроджувався.

Ще тоді, чверть століття тому, він весь із себе був жовто-блакитний. Блакитні джинси із жовтою стрічкою чудово гармоніювали з фантасмагоричними ідеями, що його переповнювали.

Закінчивши курс Едуарда Марковича Митницького, він переконався в тому, що став уже режисером і, як того вимагає роль Карлсона, здійснив у Київському театрі драми і комедії виставу «Дві Баби Яги». Вважаючи, що то його лебедина пісня, вирішив повторити її на сцені Волинського музично-драматичного.

---

<sup>1</sup> Кобиляцька В. Секонхендовий антикваріат від Андрія Крітенка // Народ.ua. — 2013. — 27 березня. Режим доступу: <http://narodua.com/kultura/andrij-kritenko-lyshyv-shekspira-z-nosom.html>

Згодом оргаїстично відтворив «Дім Бернарди Альби» Ф. Г. Лорки, «Закоханого чорта» Богдана Жолдака у супроводі знаного і вікопомного українського співака Майкла Джексона. Коли ж стали пристрасно його допитувати — чому, навіщо? — легковажно відповідав: «*Бо то є понт!*»

Мрія про оргаїзацію сценічного життя акторів закономірно привела його до «Оргії» Лесі Українки, в центрі якої опинився у нього не Антей, в якого, за Крітенком, у наявності були всі риси здебіління, а дівчата — також ласі до життя.

На хвилі того скандалу чи не вперше пролунало визначення: *талановитий режисер*. А коли вже визначили і поставили на ньому таке тавро, то куди вже від нього дінешся?!

— Там про мене написали, що я талановитий! — тричі повторював щасливий Андрій, все сприймаючи за Божу росу.

Андрій Крітенко за фахом — режисер, але за покликом — талановитий оргаїзатор сценічного і позасценічного життя акторів. Коли цей нахаба Карлсон сидів у кріслі, закинувши ногу за ногу, і ласо облизував губи, хотілося все кинути, бігти до бісової матері і розпочинати якесь нове життя.

Адже й справді, він має рацію, і життя, яким ми живемо, якщо прискіпливо придивитись, у такого чоловіка, як він — у розквіті сил, може викликати лише відразу.

— Ай, ви нічого не розумієте, — казав він тоді, щільніше натягуючи маску розбещеного молодика і ховаючи справжнє, по-дитячому наївне обличчя.

— То ж є понт!

Коли ж бузувіри хотіли здерти з нього ту маску, він із удаваним театральним жахом верещав: *Рятуйте! Пробі! Гвалт!*

Однак насправді ніхто не збирався його скальпувати — ні тоді, ні сьогодні.

Пропонований діалог, теж із претензією на глибокодумність, відбувся в онлайн-режимі у листопаді-грудні 2015 року, після чого був жорстко цензурований обома співрозмовниками. Однак цензурування, тобто дописування, уточнення і викреслювання, не зробило його прозорішим. Між тим, хто ставить запитання, і тим, хто на них відповідає, розгорнулася гра, котру можна сприйняти по-різному: як стьоб; як паралельні монологи двох аутистів, котрі намагаються почути один одного, однак кожен розповідає щось своє; як полювання мисливця, котрий прагне впіймати здобич у пастку, а звір — вислизнути. Одне слово, мовні ігри, зміст яких без допомоги Вітгенштайна навряд чи можна розшифрувати.

## Розминка

О. К.: Андрію, від перших твоїх вистав, які мені поталанило бачити, в мене існує підозра, що маєш доволі чітке уявлення (відчуття) про те, *яким мусить бути твій театр, саме твій театр*, а не театр узагалі. Який театр ти прагнув здійснити у 1990-х і прагнеш здійснити сьогодні?

А. К.: *Фігассе!*... По-перше, прочитавши твій вступ, я хочу внести правку: я не в університеті навчався, а в КДІТМ ім. Карпенка-Карого. І це був чудовий маразм!

О. К.: По-перше, ти навчався в університеті, однак тоді він називався інститутом. По-друге, про маразм обережніше, адже я там теж навчався...

А. К.: ...а по-третє, в тебе якесь запитання банальне, нецікаве, ніби для радянської енциклопедії, нікому непотрібної. І ти мене не виправляй і не підганяй, не запрягався я! Я — *Крот*, підземний цар, мене Подя (Подерв'янський) з Толіком у Запсіллі коронували! Я навчався в КДІТМ, — не в якійсь альма матер, а в найкращому місці на світі, де тільки й варто провести свої студентські роки!

О. К.: Здається, ми гарно розпочали, я бачу, ти погодився співробітничати зі слідством, розповісти, про своїх спільників, подільників, прихильників, і про те, хто там був у вас ватажком.

А. К.: Там викладали або генії, як Дмитро Леонідович Соколов, Дмитро Омелянович Горбачов... Або, толерантно висловлюючись, люди з альтернативною обдарованістю...

О. К.: Про останніх розповідатимеш в іншому місці...

А. К.: Або все, або нічого...

О. К.: Або нічого, або продовжуй про найкраще місце у світі.

А. К.: ... І цей роман з КДІТМ був найсильнішим враженням моєї молодості. Я люблю своїх учителів, всіх, але найбільше любив саме *топос* — найкраще місце на землі — ту залізяку, котру було вмонтовано в асфальт біля входу до навчального корпусу на Хрещатику. Я на тій залізній штуці, парапет напевно називається, просидів — із незначними перервами для спілкування з геніями — три роки. Як папуга. Сидів біля підземного переходу, що вів і на Бесарабку, і до пам'ятника Леніну (роль якого виконував у театрі мій батько — засл. арт. УРСР). У корпусі на Хрещатику були грандіозні люди — Андрій Прокопович, завідувач постановочною частиною, дівчина Наташа, дами в костюмерній і всі тітоньки на вахті, з якими можна було потеревеніти, на парапеті посидіти. Корпус зачинявся о 22:00 і, йдучи додому або кудись іще, ми мали шанс побачити чотирьох лебедів на електронному годиннику, що на Будинку профспілок: цифри 22:22. Якщо бачили, вважалося, що нам поталанило... А в іншому корпусі, на Ярославовім Валу, мені пригадується розмова з проректором — молодий, з вусами, прізвище на Ш. Покли-

кав мене до кабінету, розмовляв зі мною десь годину. Я йому безмежно вдячний, він мені вставив нові мізки. Структурував. Навіщо йому це було? Але якісь питання у тебе невизнані. Ти щось чув про швейцарську хворобу?

О. К.: Ти хочеш розповісти про свою тугу за батьківщиною?

А. К.: *Я не збираюся відкривати тобі свої інтимітети!*

О. К.: Кокетуєш?

А. К.: Ні, просто мене не збуджують твої запитання! До чого тут мій театр? Що таке мій театр у порівнянні з театром Пітера Брука? Якщо чесно, кому це взагалі потрібно — мій театр?

О. К.: Гаразд, хай буде по-твоєму. Але ти перший почав! Я сам розповім про твій театр. Не пошкодуєш?

А. К.: А ти здатен?

О. К.: Спробую. Ти — старий дідуган, інфантильний і самозакоханий, застряг у тінейджерських забавках чи то початку дев'яностих, чи то кінця вісімдесятих. Так само, як деякі рокери, котрі, так і не подорослішавши, продовжують стрибати, ніби їм щойно виповнилося шістнадцять років. Тільки голос вже — не той, і пластика — не та. Замість співу — писк, замість стрибків — шкутильгання. І сучасні тінейджери, поблажливо посміхаючись з приводу цієї гонитви за молодістю, насправді не сприймають її серйозно. Твій театр — це запізнілий, ні, підстаркуватий чи то футуризм, чи то дадаїзм, який прагне образити глядача або принаймні роздратувати його. Твій ідеальний глядач мусив би приходити на виставу з гнилими помідорами, з тухлими яйцями і капустинами. Йдучи на виставу, він мусив би готуватися до великої битви! І цікавити його мусило б не що інше як участь у веселій забаві, з тумакми, синцями й адреналіном. Його мусило б цікавити не те, що відбувається на сцені, а те, що відбудеться між сценою і глядачем. Хух. Все!

А. К.: Ну і що? *Що* ти хотів цим сказати? *Яке є, таке і є.* Я ж про це не думаю. Чи ти хочеш мене образити?

О. К.: Лише роздратувати!

А. К.: Не вийшло. *Бо я — стібуся.* І *тіки* debil кине в Подю помідор. А я — захищений, бо я лише виконавець. *Ремесленник.* І взагалі: *все є, як є. Бо все, що існує, — достойне.* Це я Гете процитував. Найголовніше з того, що я роблю — інше. У Німеччині. Я допомагаю німецькому театрові стати на ноги. З 2001 року працюю з молоддю. І мені це цікаво. Їм теж. Учора зі студентами мали показ на публіці, весело було, одна з глядачок сказала що *ледь не впієлася.*

О. К.: В цьому полягає мета твого театру?

А. К.: Ні, я розповім тобі про театр «КРОТ». Він народився випадково — в ресторані на Подолі. Але я до цього не маю жодного відношення! Хоча, з іншого боку, маю, бо як режисер здійснюю в ньому вистави. Але назву вигадали інші, а з мого боку було би тупо чинити опір! А взагалі ти був на наших виставах?

О. К.: А ти запрошував?

А. К.: Я нікого ніколи не запрошую! Хочеш на виставу, підними трубку, скажи, що хочеш на виставу.

О. К.: Дивовижний збіг обставин і характерів. Я теж ніколи в гості не йду без запрошення.

А. К.: Ну, от, бачиш, ти не був на виставах, а тому й не знаєш, що найголовніше там — Подя, його тексти і сценографія. Одна розумна людина сказала, що треба, щоб було красиво або дотепно, я згоден з цією думкою, вважаю, що має бути і дотепно, і красиво. З цієї точки зору, ніхто як Подя не вміє поєднати дотеп і красу. Він надзвичайний художник, його картини дуже красиві, а тексти, крім усього іншого, ще й дотепні. Симбіоз.

О. К.: Тобі не здається, що Лесь Подерв'янський, як автор-виконавець, саме як виконавець, самодостатній і йому не потрібен режисер? Він сам — театр одного актора.

А. К.: Давай без *діалектики*. Бо я поки що живу у Штуттгарті, де Гегель народився, найбільший з діалектиків. А я — і там, і я тут.

О. К.: Отже, у Німеччині ти допомагаєш театрові стати на ноги, а в Україні — *ремесленно*, як виконавець, *діалектично*, допомагаєш театрові *стібатися*?

А. К.: Я нікому нічого не допомагаю. Просто у Штуттгарті курс — вісімдесят-дев'яносто осіб на місце, а беруть тільки вісьмох студентів на один курс, тому цікаво. І не *ремесленно*. Я насолоджуюся. «Ода к радості», Шіллер, теж Штуттгарт. А *шо* — *токо* чорне і ще більш чорне? Варіантів нема?

О. К.: Навпаки, терпляче чекаю на червоне, жовте, зелене, блакитне і ще сотні інших кольорів.

А. К.: *Малевич в результаті всьо равно*. Раніше я хворів на швейцарську хворобу, а тепер хворий на *Saudade*.

О. К.: Чекаєш на співчуття?

А. К.: Ні!

О. К.: А ти взагалі хочеш мати свій театр?

А. К.: Я працював з акторами з Камеруну, з Берега Слонової Кістки, з Мозамбіка, з мене досить. А що таке *свій театр*? Щоб керувати кимось? Ні, не хочу! Я в Африку хочу!

О. К.: Мені здається, ці африканські мотиви у нас вже були з тобою в інтерв'ю понад двадцять років тому. Бачу, твій інтерес до цього континента поглибився, а сам ти спеціалізувався і тебе можна представляти як африканського режисера?

А. К.: Мій театр у мене є. Це «КРОТ».

О. К.: Цей театр має якусь мистецьку програму?

А. К.: Це не телебачення, щоб мати програму, це театр! Нам це *неінтересно*, наша ціль — насолода від процесу, бо *главное*, як казав Мао Дзедун, *не цель, а путь до неї*.

О. К.: Гарна творча програма!

А. К.: Насправді все складніше. Так сталося. Не будь таким *однопрямолінійним*. Бо трохи повонює. Неначе шкільна програма якась: який у вас образ вистави? *діко-образ* — *мій образ!*

О. К.: Не виправдовуйся.

А. К.: Немає в мене програми, і не буде! Ти їв колись дікобрана?

О. К.: Ні.

А. К.: Я їв, камерунці привозять, нелегально, як наші — сало. Мене злапали з салом в останній приліт, — п\*д\*р\*си, в плохом смислі слова.

О. К.: Бережи сили, матюки я все одно виріжу!

А. К.: Цензура?!

О. К.: Ні, диктатура і тиранія. Що хочу, те і залишаю. А чого не хочу, вирізаю. З твоїх слів виходить, що тобі не дуже знадобилося те, чого навчали в інституті.

А. К.: Дуже знадобилось, але і не дуже.

О. К.: Подробиці.

А. К.: Спробую. Я вже казав: навколо були *сенії*. Таких нема більше ніде. Тільки одного тут, у Німеччині, знаю такого. Учень Адорно. Пригадую, в Інституті був один *чувак*, викладач. Коли в газеті «Правда» було видрукувано «Малу землю» Брежнєва, наступного дня всіх студентів зібрали на Ярославів Валі і він їй, ту «землю», напам'ять прочитав. За ніч вивчив. Був ще такий професор...

О. К.: ... Гаразд, досить, я зрозумів напрям твоїх спогадів, цього лайна не треба. Крім них, тебе навчали нормальні люди. Але був інший час...

А. К.: Я вже називав інших людей. Вони не навчали, вони просто були. Це були особистості, і ти міг взяти від них стільки, скільки був здатен.

О. К.: Особистості — це гарно, однак потрібні ще й навички — як цвяхи забивати. Цвяхи у театрі й досі забивають так само, як і у 1980-х?

А. К.: Мистецтвом забивання цвяхів я оволодівав у Луцьку, де здійснював постановку п'єси Богдана Жолдака «Закоханий чорт» за О. Стороженом та інші вистави, і спілкувався здебільшого з освітлювачем, якого ми зі сценографом Андрієм Александровичем називали Рембрандтом; так само із завпостом, із завлітом. Практика дає все. Але інститут був прекрасним місцем самоідентифікації. А корпус на Хрещатику — то *моє всьо* в плані інституту! Там я першу виставу здійснив на третьому курсі зі студентами Ірини Олександрівни Молостової. І досі відчуваю найсильнішу емоцію, коли згадую генеральну репетицію! *Дефлорація. Інститут* — це *моє всьо*, і нічого.

О. К.: Отже, самоідентифікувавшись, ти оволодівав «системою», став працювати у театрі і виробив власні навички, відмінні від «системи»? Як тебе самого ідентифікувати — за твоїми виставами, за методом роботи?

А. К.: Немає в мене ні системи, ні методу. Перед першою репетицією нової вистави я завжди відчуваю паніку, таке враження, наче гумкою

все з голови стерлося. *Tabula rasa* повна. Спочатку це лякає. Але потім, коли зрозумієш, радієш, бо всі вистави різні, і ніякого почерку немає. Я одну п'єсу п'ять разів ставив, але жодного разу не повторив. Щоправда, це було у п'яти різних країнах.

### *Заради кайфу*

**О. К.:** В одному з інтерв'ю Лесь Подерв'янський розповідав про те, як розпочинав із тобою роботу над виставою. Це робилося, — казав він, — упродовж двадцяти чотирьох годин на добу. Крит, тобто ти, — казав Подерв'янський, — ночував у мене. З самого ранку він нібито приходив до тебе і змушував відгадувати загадки, після чого, за умови правильної відповіді, ти отримував філіжанку кави. Подерв'янський, виступаючи у ролі Сфінкса, вимагав назвати то п'ятьох корейських диктаторів, то п'ятьох відомих піонерів, а ти, кожного разу, вгадуючи, отримував підкріплення у вигляді філіжанки кави, після чого ви починали думати над п'єсою. «І все це ми робили лише заради кайфу», — підсумував Подерв'янський<sup>1</sup>. Це справді було так, чи, може, ще веселіше? Це твій метод?

**А. К.:** Все чиста правда, тільки диктатори не корейські, а південно-корейські. Але бувало по-різному. Коли ми «Павліка» робили, якщо я прокидався раніше, то йшов до його кімнати і з розгону стрибав на нього сплячого, а він лякався і верещав. Двадцять чотири години ми, звісно, не працювали, але годин із двадцять на день точно було. З «Васілісою» легше було. Так само і репетиції: мені поговорити треба з друзями, це передумова. От і вчора — була двогодинна репетиція зі студентами, хвилин 20 репетнули, а так весь час балакали.

**О. К.:** Тобі не набридли розмови про те, що театр — це кафедра, школа і храм, в якому треба померти?

**А. К.:** А я таке не слухаю — про храм. Для когось, може, і храм.

**О. К.:** Я хочу почути від адекватної людини — від людини, адекватної часові, практика театру, не про те, чим був мусить бути театр, керуючись уявленнями XIX століття, а про те, чим він є. Звісно, з твоєї точки зору. Не театр узагалі, а театр тут, в Україні. Тут, сьогодні і зараз. І чим він відрізняється від театру, скажімо, у Штуттґарті.

**А. К.:** Не знаю. Я не знаю, чим повинен бути театр, я чужі вистави не дивлюся, мені це нецікаво. Якщо відвідую, то лише з необхідності побачити когось із акторів, а так — ні. Мені байдуже. В якийсь момент я й книжки перестав читати.

---

<sup>1</sup> Іваночко Т. П'янки надихнули режисера на виставу «Павлік Морозов» за Подерв'янським // *Gazeta.ua*. — 2011. — 14 квітня. Режим доступу: [http://gazeta.ua/articles/culture/\\_pyanki-nadihnuli-rezhisera-na-vistavu-pavlik-morozov-za-podervyanskim/378906?mobile=true](http://gazeta.ua/articles/culture/_pyanki-nadihnuli-rezhisera-na-vistavu-pavlik-morozov-za-podervyanskim/378906?mobile=true)

О. К.: Ти, очевидно, маєш рацію. Якщо музику можна переповісти, це дуже погана музика. Так само і театр. Але все-одно я маю намір упіймати у слові і тебе, і твій театр, і не відчеплюся, доки не відчую здобич у руках. Однак підемо іншим шляхом — від зворотнього. Судячи з реплік, які залишилися поза кадром, ти не знаєш, яким театр мусить бути, однак дуже чітко орієнтуєшся в тому, яким він не повинен бути.

А. К.: Та мені все одно, адже музика — вона з пауз зроблена, з тиші вона виходить. *Головне — щоб перло!*

О. К.: Коли ти, так само як і подібні до тебе розбишаки, виїхав до Німеччини, я особисто сприйняв це як втрату — і для себе особисто, і для українського театру. Сподіваюся, ти знайшов те, що шукав. Що ти виграв — у фаховому сенсі, і що втратив? Твоє повернення в Україну, спочатку наїздами, а тепер і створення театру «КРОТ» свідчить про те, що ти повернувся за чимось втраченим. Чого тобі не вистачає там, у Німеччині? Звісно, ми говоримо не про відмінності в економічному рівні країн і не про умови життя, а лише про театр і про фах режисера. Очевидно, ти спілкуєшся з іншими колегами, котрі так само успішно починали тут, в Україні, і також виїхали до Німеччини — із Валерієм Більченком, Аліком Левітом, Марком Нестантінером? І чи не в цьому причина твоєї, а можливо, не тільки твоєї, *Morbus helveticus* — швейцарської хвороби, котра переходить в *Saudade*?

А. К.: Ти ж сам і відповів на поставлене запитання.

О. К.: Але це моя гіпотеза, а не твоя відповідь.

А. К.: Може, по пунктах спробую?

О. К.: Спробуй.

А. К.: По-перше, я нічого не шукав. У липні 1994 року я отримав дворічну стипендію у Штуттгарті і протягом двох років ставив вистави в німецьких театрах. Потім залишився у Німеччині і десять років працював режисером, актором. Почав викладати. В Україні бував наїздами. 2001 року Едуард Маркович Митницький, мій учитель, запросив мене здійснити у Театрі на Лівому березі виставу, потім другу виставу у 2011 році. Я йому за це дуже вдячний, адже мені дуже хотілося знову попрацювати в Україні. Потім здійснив постановку у Черкасах, у Прокурні, чотири вистави у «КРОТі»...

О. К.: А твої колеги, котрі так само виїхали з України?

А. К.: Тут, у Німеччині, ми часто здізнаємося. З Більченком — доволі часто. На початку року буду тиждень у Берліні (я як актор зайнятий), там і побачимось знову втрьох — Біля (Валерій Більченко), Альоша Шипенко і я. Востаннє ми пили портвейн на цвинтарі, що на Шенгаузєралее, де Джакомо Мейєрбера поховано. Давно було. Я дуже чекаю зустрічі з ними.

О. К.: Спільні злочини, бачу, не дають спокою.

А. К.: Ні, це не злочини, це *Morbus helveticus*. Швейцарські найманці воювали на боці французів і нідерландців один з одним;



у Франції страчували за наспівування або насвистування швейцарських мелодій перед найманцями, бо вони божеволіли і масово дезертирували, або й навіть позбавляли себе життя. Кажуть, цим хворіють також шотландці й ескімоси. Люди, які походять з місць, де багато природи, де прості, ясні звичаї і прозорі стосунки. *Saudade* — це зовсім інше. Слово португальське та галісійське, це те що не перекладається, але якщо спробувати, буде щось на кшталт невідвортної розлуки. Мені з дитинства снилося якесь дивне місто, впродовж життя, кілька разів на рік. Минулого року ми робили виставу в Португалії і я поїхав на вихідні до Порту з Нільсом, другом, композитором нашим. І побачив це місто з моїх снів, я знав куди йти і де що знаходиться, де океан, де ріка. Там, у Порту, і є пірс Саудаді, звідки відправлялися у невизначеність човни. *Saudadi* — це не тільки туга, це передусім надія і вміння чекати.

О. К.: Схоже, у нас розмова прагматика з езотериком?

А. К.: А хто з нас хто?

О. К.: Виходить, що прагматик — я.

А. К.: Бо я — і прагматичний *езотерік*, й *ізотерічний прагматік*.

Бо одне якесь не той. Але ж і питаннячка ти ставиш...

О. К.: Щоб тобі життя не було *лафою*.

А. К.: О, це вже *шось* рідне — про *лафу*, домашнє слово.

### *Наша справа — вранці йти на репетицію*

О. К.: Спробуймо ввіймати твій театр в інший спосіб. Які театри, крім названих, прагнуть з тобою співпрацювати, в яких театрах хотів би ти ставити вистави, і навпаки — контакт з якими театрами тобі видається неможливим?

А. К.: В яких театрах працювати — мені байдуже. Мій вчитель Едуард Маркович Митницький сказав найважливішу річ: наша справа — вранці йти на репетицію. Ось я й ходжу, а якщо її немає, я знаю що вона є. А де це відбувається, не має значення. Я в Академії Бад Болль зробив виставу з людьми з KSK, це німецька «Альфа», але там і жінки були. Але я не всядний, у київському Театрі юного глядача і у російській драмі сьогодні я навряд би працювати зміг. Так само і з росіянами сьогодні не зміг би працювати, хоча колись мав чудовий досвід в опері, в Комі, де здійснив дві постановку «Царєвої нареченої» Римського-Корсакова і «Фаворитки» Доніцетті.

О. К.: Впродовж останніх років особливу популярність в Україні дістала теза про європеїзацію. Що це таке я особисто не дуже розумію. Чи вважаєш ти, що ідея європеїзації плідна для українського театру? І що це означає — європеїзувати український театр? І що означає модний сьогодні мем про те, що, мовляв, український театр не поступаєть-

ся європейському за своїм рівнем? Що таке європейський рівень? Твоя і твоїх колег успішна робота у Німеччині, як я розумію, свідчить про те, що всі ви, схоже, маєте намір українізувати німецький театр?

А. К.: Не розумію запитання. І взагалі в мене завжди дивне враження, що на нас, які виїхали з України, через певні обставини, дивляться із *ленінським прищуром*. Замість того, щоб дати мені медальку за визволення Києва. Я ж нікому не заважаю, дороги не перехожу, *та що та- койєєє!?* В останній виставі «Пропали без вісти» за «Америкою» Кафки в мене є монолог українською, і під час показу цієї вистави в Португалії глядачі піднялися і скандували «Слава Україні!» І що мені було робити? Я написав цей монолог, не знаючи що прийдуть українці, писав так, як писалося, без мети. *Адже мета — це проблема й обмеження.*

О. К.: За десятиліття, впродовж яких ми не бачилися, ти вдосконалився у дошкульності, зухвальстві, а притаманний тобі потяг до інтуїтивних, спонтанних реакцій перетворив на культ. Наскільки тип такої дошкульної режисури, на твою думку, вписується в сьогоднішній формат режисури в Україні, Німеччині й інших країн, у яких тобі доводилося здійснювати постановки вистав?

А. К.: Я роблю те, що вмію, в театрі трохи вмію, а іншого не вмію. О, ні, ще готую чудово. Вчора, наприклад, вечеряли з доктором Мюллером, сусідом-урологом.

О. К.: Гарно, мене влаштовує відповідь — стосовно твоїх кулінарних і гастрономічних талантів.

А. К.: Я готував страви, а доктор Мюллер знається на винах, а ти тут *про якийсь театр впарюєш!*

О. К.: Ти вже казав, що не маєш ні системи, ні методу. А все ж я не маю наміру так легко відступати. З чого ти починаєш приготування страв, тобто роботу над виставою? Як і належить режисерові, котрий отримав освіту в радянський час, — із застольного періоду, теми, ідеї, конфлікту, головних подій, пошуку зернятків образів? Чи, можливо, виробив якийсь інший більш-менш усвідомлений спосіб роботи? Якщо не існує загальної формули, продемонструй бодай на конкретних прикладах.

А. К.: Я завжди думав, що кулінарія і режисура — це одне й те саме.

О. К.: *Маладєц*, нарешті!

А. К.: Застольний період тому так і зветься. Я роблю застольний період завжди, і перш ніж «стати на ноги», все мати треба в голові. Адже театр — це в першу і в останню чергу логіка. Як і кулінарія. От, приміром, скільки часу треба, щоб приготувати *ris de veau*? Це *берло* наше з доктором Мюллером вчорашнє. Мені треба десь 4-5 хвилин, бо я знаю як.

О. К.: Для кого ти готуєш свої страви, тобто вистави?

А. К.: Для себе. Якщо мені смачно, то й іншим теж буде смачно. Як у «Міміно»: *єслі мне будет приятно, то я тебя так доведу, што тебе тоже будет приятно.*

О. К.: Але ж ти розумієш, що Подерв'янський — не для всіх.

А. К.: Глядачі — це люди, які приходять на виставу. Самі. Але є винятки. Коли я був в *учебці*, в стройбаті, ще до того, як якимось дивом став завітом ЦАТСА, я поставив дві вистави: «Военная професія строїтель» та «Офіцер професія героїческая». В залі були одні воєнні, відсотків сімдесят — зі Стерлітамака, їх у стройбат забрали, бо вони до цього були в тюрмі. Під час вистави вони спали, а коли вмикалося світло, — прокидалися. Іншим разом, на фестивалі у Фуджейрі в місті Дібба (ОАЕ) ми грали виставу, і на виставі сидів спадковий принц Емірату Фуджейра з охоронцями, у яких в руках були автомати; і жінки сиділи в паранджі з золотими масками на обличчях. А інші мужчини ходили між рядами, поверталися, трохи дивилися, а потім знову йшли; убрані вони були всі однаково, тому я не знаю чи то нові були шейхи, чи ті самі. У грудні 2013 року ми в «КРОТі» один лиш раз зіграли «Андрій Вархола. Вигадка». 1997 року я почав готувати цю виставу, варити, слоу-фуд такий, щоб у 2013 році один раз зіграти... Доля така сумна, а може і щастя в цьому... Кілька років тому робив «Пікнік» Аррабалья. Грав валлієць зі Швейцарії, південно-африканський австрієць, американка, камерунець, гречанка, німець, і німець з альтернативним обдаруванням. Грали німецькою (віденський, валізький та швабський діалект) французькою, англійською, грецькою та на етон, це африканська мова. Я не знаю, що там публіка розуміла, але вистава мала успіх. Але успіх — це теж не показник і в жодному разі не мета.

О. К.: Чим тебе привабив Аррабаль?

А. К.: Хто я такий, щоб втирати тобі про те, чим мене привабив Аррабаль? Так трапилося. Пив із друзанами портвейн, потрапив в Порту.

О. К.: Знову Вітгенштайн? «Про що неможливо говорити, про те слід мовчати»?

А. К.: А чим Аррабаль кращий або гірший за Ірванця, п'єсу якого я п'ять разів ставив, одну й ту саму?

О. К.: Тобі не здається, що від твого риторичного зойку про краще-гірше смердить совком? Не краще-гірше, а інакше! І в чому природа цієї інакшості?

А. К.: Таке саме і твоє запитання. Ти б іще запитав про те, навіщо я вчора зробив *gis de veau*. Збіги обставин і немотивовані рішення, а не словесні форми, в які ти їх намагаєшся упіймати. А ти мене весь час Марксом перевіряєш. Я був, до речі, в Трірі, кумедне місто.

О. К.: Я не був у Трірі, тому не Марксом, а радше Брехтом.

А. К.: Ти б іще згадав Піскатора.

О. К.: На хвилі успіху вистав за творами Подерв'янського разом із колегами ти взяв участь у роботі Вільної Школи Акторської Майстерності. Що це?

О. К.: Наш продюсер Женя заснував це, я приїхав, і з друзями з «КРОТа», і не тільки, повикладали. Тричі ми це робили по чотири дні. В результаті — п'ятеро з учасників школи грають у виставах «КРОТа».

Це чудова нагода познайомитися з новими людьми, а їм з нами, було дуже сердечно і дуже приємні спогади, воно потім до ФБ перетікає як зазвичай, у мене дуже хороші емоції від цього, може ще буде таке.

О. К.: Ці п'ятеро стали професіоналами?

А. К.: Тиць, знову *кієвській* *вопросік*. Хто такий професіонал?

О. К.: Тобто ти готував непрофесіоналів. І задешево. Вартість навчання — лише п'ятсот гривень на день (щоправда, на сайті написано, що «в цю суму входить чай/кава, печиво, тости у безлімітній кількості»). Альтернатива театральному університетові? Бізнес-проект, у якому скандал стає принадним гачком для бажаючих навчатися? Сеанс одночасної гри гросмейстера з васюкінцями?

А. К.: А чому скандал? Ти з'ясує для себе, чим ти хочеш мене роздрочити. Цим — ні. Мене запросили разом із іншими взяти в цьому участь, ніхто великих грошей там не заробляє, якщо тебе це цікавить.

О. К.: Не цікавить.

А. К.: А безлімітне воно через те, що там умови такі, це у Фройдхаузі проходило, там так заведено. Якись пеньонзи викладачі отримували, бо професіонали. Альтернативи театральному університетові бути не може. Хіба *шо «кульок»*, таке саме. Все просто: якщо людина за свою працю отримує піастри, то *професіонал*, якщо ні, то аматор, *шо не ясно?! У мене в Штуттгарті* вісім студентів на курсі, і нема ніяких бюджетників, бо вони навчаються безкоштовно. Більше ніж вісім не набирають. Ще щось на цю тему? Ти сам марксувати почав!

О. К.: Якого театру ти прагнеш? Що це? Інтелектуальний театр? Андеграунд, гламур, гламурний панк, попса, успішний бізнес-проект чи спроба отримати задоволення, тобто *постібатися*, за гроші глядача?

А. К.: Якесь *тінейджерське* запитання. Мені байдуже. Глядач усюди різний. *Яке є, таке є*. Головне — радість.

О. К.: Послухай, зараз *красиво* скажу, якщо не будеш казитися...

А. К.: А хто зна, я спонтанний та *непередсказуемий*...

О. К.: Ми взагалі з тобою такі круті і спонтанні, що крутіших за нас і нема!

А. К.: Я не кажу, *шо* я крутий, я якраз м'який. М'якішого нема.

О. К.: Хочеш, скажу зараз щось *красиво і нежно*?

А. К.: Я знаю, *шо* я підземний цар і мені можна не нервувати з цього приводу. Брем писав, що якби кроти були розміром з лева, то всім вам давно настав би кінець! А *нежно і красиво* — хочу, бо хто ж того не хоче?! *Красиве та смішне*, я вже казав, — це кредо. Бо страшно буде чи так, чи інак.

О. К.: Мені здається, тип твого мислення, принаймні у вербальному вияві і у зіставленні з твоїми виставами (які мені довелося бачити), збігається з мисленням Подерв'янського. Зовні — суміш барковщини, Хармса

<sup>1</sup> Вільна Школа Акторської Майстерності: як навчитись бути впевненим перед публікою  
Режим доступу: <http://inspired.com.ua/news/free-actor-school-summer/>

й акцентованого суржика, гра з символами радянської, пострадянської і малоросійської ментальності, парадоксальні зіставлення за принципом навиворіт, сленг у поєднанні з ерудованістю і широким колом асоціацій. Трохи прибитий Віктюком, проте, — знов-таки, судячи з вистав, які мені довелося бачити, — за всіма цими прийомами — дуже сумна лірика, а у порівнянні з Подерв'янським, твій тип мистецького мислення інтровертніший і, можливо, гедоністичніший. *Красіво сказав?*

*А. К.:* Ти знав!

*О. К.:* У замкову шпарину підглядав.

*А. К.:* *Це нежно, як ris de veau.*

### Самоідентифікація

*О. К.:* Колись я сформулював для себе тезу про те, що більшу частину наших рішень, вчинків і поведінки в цілому ми здійснюємо інтуїтивно, навпомацки, а слова — це лише раціоналізація цього обмацування, коментарі до поведінки, алібі. Не без впливу Вітгенштайна я наївно вдосконалював це обґрунтування, довів його до рівня кредо і навіть пропагував цю тезу у колі друзів, і не тільки. І так було аж до нашої розмови, у процесі якої наочно побачив цей жах — культивування спонтанності й ігнорування правил гри, тобто умовного, звісно, а все ж — вербального діалогу. І побачив прірву, котра відділяє тебе і митців твого кола не лише від режисерів старшого, а й від молодшого покоління, котрих умовно назву режисерами раціональної орієнтації. Їхні істини, очевидно, надто прості, а для когось — навіть банальні. Однак хіба не банальні найголовніші питання нашого життя?! Це міркування я продовжую у запитанні: хоча ти й сказав, що чужі вистави не дивишся, однак, припускаю, що це радше ефектне перебільшення, ніж факт; отже, творчість яких режисерів належувала тебе у студентські роки і чиї вистави цікаві для тебе сьогодні?

*А. К.:* Банальні речі — найщиріші для мене, бо правильні, це дали мені сімнадцять років ковиряння у Ворхолі. Моя улюблена п'єса «Казимір і Кароліна» фон Хорвата. Це ода банальності. Мого песика, друга і колегу також звати Casimir. Я з ним у п'яти виставах грав, а одну з ним поставив, «Вакханок» Еврипіда, він Діоніса грав. «Вакханки» — одна з улюблених п'єс — поряд із «Пентесилеєю» Кляйста. Можливо, тому я тут — у Німеччині. Оскільки ж моє дитинство проходило у театрах, в ТЮГу й у театрі ім. Франка, я бачив дуже багато вистав. Головне — акторів. Усіх великих. Найулюбленішими були тьотя Нонна Копержинська, дядя Коля Яковченко, дядя Володя Дальський, вони були надзвичайними людьми, прекрасними і смішними. Це погляд дитини, я багато разів бачив вистави «Фараони», «Ярослав Мудрий». Гашинського я боявся, коли бачив його в костюмі князя Ярослава, а от дядя Стасік Стан-

кевич, який грав якогось варяга, ворога, мав меч і шубу з лиса, завжди жартував. Всі вистави подобалися, отже, й режисери цих вистав — також. Потім я поступив на курс до Гашинського, де провчився два роки на акторському. Він був могутній артист, але як викладача я його не зрозумів. Потім перевівся на режисуру і почав відбуватися якийсь відбір. Почав працювати театр «Дружба» і я дуже багато передивився, всі були в захваті від Стуруа, ну, і я за компанію теж, але нічого не розумів в цьому захваті — може, тому, що це було кардинально інше, ніж театр Франка, де були тьоті мої і дяді. Дуже добре пам'ятаю вірменську виставу «Коріолан», де грав Хорен Абрамян, якоїсь страшної міці актор, було просто моторошно, це вражало. Що мене вперше вразило в театрі зовсім інакше, ніж очікувати можна було, це вистава Някрошюса «Піросмані, Піросмані». Ще вразила з театру «Дружба» вистава Туманішвілі «Наше містечко» Вайлдера, мені тоді і п'єса подобалась, а Туманішвілі зробив це зі своїм курсом у Тбілісі. Я попросився на репетицію Туманішвілі у театрі Франка, і перше, що він сказав, було: *какой это театр, это же стадион!* Тут я вже почав замислюватись. Ну, ще привозили вистави Анатолія Васильєва, Додіна. Всім страшенно подобалось, ну, і мені, за компанію, *тіпа* теж, хоча, як на мене, *дімедрол*.

О. К.: Мені знайоме це відчуття — *тіпа подобається*, за компанію.

А. К.: Всі вистави, які мене вразили, були або вірменською, або литовською, або грузинською мовою. Ще подія — приїзд Комеді Франсез із «Мізантропом». Мені зірвало голову, це була дуже традиційна постановка з якоюсь незрозумілою червоною залізякою в центрі — мабуть, як у нас образ вистави — не похилена верба, а червона залізяка. Костюми, все класичне було. Але яке?! Вони таку техніку мали! Я тоді ще не *парле франсез* (просто зараз я вже можу, ну *такое...*), але розумів все, мене це дуже вразило. Далі вже було інше, почалися поїздки по студентському в Москву, де можна було побачити як Проскурня або Боря Куріцин розмовляють з великими, з Єфремовим, і ще з кимось. А потрапити в театр було часто набагато цікавіше, ніж те, що ти бачив. Це драйв був, напроситися щоб провели, або бабусь обдурити, або, сам знаєш. І теж — *колективний оргазм, а сам думаєш, що ти аутист*. Всі кричать «*Лето і дим*», «*Месяц в деревне*»! Мені в «*Месяце в деревне*» фінал дуже сподобався, коли Яковлева ще не дограла трагедію, а монтіровщики вже починали розбирати декорацію, *ход* такий, це шокувало, дуже сильний момент. Потім ще більше — ми в Ефроса на стажуванні були, Митницький відправив, дивилися репетиції, він тоді на Таганку перейшов, поставивши «*На дне*». Ну це таке було якесь, Таганка взагалі дратувала. Але мій тато працював колись у ТЮГу з Віктюком, і я ходив дивитися до дяді Роми вистави в ДК «Москворечье». Він грав за закритою пожежною завісою. Туманішвілі зі стадіоном пригадався, ну, і тексти, звісно, Петрушевська — вражали. І сам він, Віктюк, — просто *бескі-*

нечо смішний і красівий. Взагалі тоді до *фіга* було легенд про вистави, такі тіпа як «Ленком», «Современнік». Я іноді чесно дивився «Так победім!» Шатрова в новому МХАТі. Ужас, канєшно, но шось було в цьому північнокорейське. Ще я бачив «Сінюю птіцу», Станіславський ставив, мені дуже сподобалось, музику й досі наспівую іноді.

О. К.: Коли ти усвідомив цей дисонанс — між північнокорейським театром, колективним оргазмом (чи, радше його імітацією) за компанію і тим, що тобі справді подобалося?

А. К.: Коли сам вже ковиряться почав. Все, що я кажу, що я бачив, мені подобалось більш-менш, а те, про що не кажу, воно не подобалося. Потім в армію забрали, і коли я став *тіпа* завлітом ЦАТСА [Центральний академічний театр Радянської армії], бо ніхто з *інтілігентів* не хотів, *перестройка і всьо таке*, а я солдат, мені *шо*, потім прийшла завліт справжня, вона втекла з Ташкенту, бо *рускіх* почали там лупити. Коли я служив в ЦАТСА, я міг побачити виставу будь-яку в Москві — Гінкас, Яновська — *дімедрол, кароче*. З Леонідом Юхимовичем Хейфецем я бачився майже щодня, бо мав бути на репетиціях «Павла І», якого грав Борисов, ну, і передивився, мабуть, все, що було в Москві на той час. І ніде так солодко не спалося, як на виставах. Проходив місяць німецького театру в Москві, і я бачив всі вистави, відео, зустрічі. Бачив живого Гайнера Мюллера, Боба Вілсона, на презентацію «Волоколамського шосе» прийшло десь п'ятеро людей, включаючи Мюллера, перекладача, і мене. Ніхто не знав! А «Три сестри» Петера Штайна — це потрясний музейний нафталін! А Мюнхнер каммершпілле! Я живого Мінетті бачив — в «Останній стрічці Креппа». А Бохумський театр, а Піна Бауш з гвоздиками! Часто бачив там Віктюка — він цокав язиком і весь час приговорював «*Leute, Leute...*» — *Люди, люди, людоньки*. Цей десант перекроїв мої мізки. А потім Пітер Брук привіз «Вишневий сад» Бруклінської академії. Я подивився виставу, а наступного дня, ввечері, сиджу в кабінеті, коли це раптом з вахти дзвонять бабусі і кажуть, *шо* тут якісь іноземці і *шось* хочуть. Я спустився на службовий вхід, а там стоїть Наташа Паррі, якась тьотя і Пітер Брук. Каже, що хотів би на малій сцені ЦАТСА подивитися *мюзікл* «Клоп» курсу Хейфеца, з яким вони не вилазили з фестивалів і іноді грали в театрі, це був якраз той *случай*. *Кароче*, я їх відвів до зали, їм, звісно, місця зробили, я сказав, що прийду в перерві і прослідкую, а сам *попросив бабушек устроїть для Пітера Брука і дам чаєнітіє у т. з. генеральській кімнаті*. В перерві піднявся на малу сцену, відвів їх до генеральської кімнати, чай та *всьо таке*, печиво там було готове вже; сказав, що повернуся за чверть години. Брук сказав, що вони вже бачили цю виставу — в Авіньйоні, здається, — що він краще зі мною поспілкується. Ми спілкувалися півтори години, Наташа Паррі курила якісь дивні довгі сигарети з тайськими літерами, а якась тьотя мовчки пила чай з тістечками.

Потім я працював майже два роки поспіль в Луцьку, в облмуздрамтеатрі, і там всі вистави були прекрасні, всі подобалися, але ж це був просто *ужас!* Там ще й інші облмуздрами показували гастрольні вистави — всі це «Севастопольські вальси», «Кайдашеві сім'ї», весь цей кошмар, але ж воно прекрасне, *бо актори обожнювали себе в іскусстве!* І це було широ, ніякого патріотизму, ніякої релігії, взагалі ніякої думки. Чисте, незалежне від усього мистецтво, ну, ми ж не будемо про це говорити, але це щезло, бо облмуздрам політизувався і нецікавий став. Я в Черкасах трохи це застав, там якусь бодягу гастрольну показували, але сьогодні воно вже все зникло, як Атлантида. *Зникло це чисте і наївне мертво облмуздрамистецтво.*

У 1997 році не стало тата, після чого в мене відібрало всяке бажання щось ставити. Десь років зо два я нічого не робив, тільки грав. І ось 1999 року поїхали ми якось на фестиваль Рурфестшпіле до Реклінгаузена, де я побачив виставу Брука «Le Costume». Це зробило переворот, це найкраще, що я бачив у театрі. Після цього захотілося ставити знову. Все що я після цього бачив, вже не має такого значення, може бути більш або менш цікавим, але не таким. До речі, я і «Le Costume» після того, десь 2003/4 знову бачив, в Штуттгарті, вони грали в театрі, де я тоді працював, в Театерхаузі. Ми після вистави з Феліксом розмовляли, з акторами «Le Costume», вони всі африканці, під час бенкету і наступного дня, за сніданком. Але це вже інше було.

### *Часу не існує, бо воно все перекручено*

**А. К.:** Перш ніж розпочати нашу розмову, я запитав тебе: навіщо, для кого і для чого це? Формально ти ніби відповів, однак, здалося мені, насправді ухилився і відповіді не дав. Чого ти хотів від нашої розмови?

**О. К.:** Триєдності. По-перше, зафіксувати, зупинити час і спробувати зрозуміти ті процеси, що відбуваються в режисурі, чим відрізняється режисура 1980-х від 1990-х, режисура в Україні від режисури в Німеччині, твій театр від театру твоїх учителів. Друге: кому це потрібно? Вибач, відповідь егоїстична: передусім мені самому. Такий самий принцип, як і в тебе: «Міміно». І тим, хто, можливо, захоче прочитати наші балачки. Як бачиш, я не прагну оцінювати, я хочу зрозуміти. При цьому, звісно, мою здатність зрозуміти тебе, твій і якийсь інший театр обмежує моє уявлення про те, чим є театр. Я намагаюся бути голим, як і ти, пробитися до своєї *tabula rasa*, однак, як і в тебе, це не завжди виходить. Адже всі ми живемо у полоні власних забобонів, вважаючи, що вони, ці забобони, є істиною. Останнім часом у навколотеатральному дискурсі домінують тексти, котрі оцінюють результат роботи режисера і театру. На мою думку, оцінювати результат нема потреби. Комусь ця страва до смаку, іншому — ні. І це нормально. Однак для



того, щоб зрозуміти наскільки ця страва потрібна саме мені, я мушу розуміти не лише результат, а й спосіб її приготування. Неможливо адекватно сприйняти джаз або Джиммі Хендрікса, якщо не розумієш способу створення цієї музики. Як бачиш, моя мета не суперечить твоїй — допомогти твоєму глядачеві зрозуміти спосіб виготовлення твоїх вистав і, зрештою, сприяти їхньому успіхові. Звісно, якщо ти не заперечуєш проти цього.

А. К.: У тебе є мета дослідити, така патологоанатомічна судова експертиза, але ж ми міняти себе не можемо, ти мені закинув що я залишився *молодьюжним* старіючим байкером, але у мене ніколи не було прав на водіння будь-якого транспортного засобу, підземним жителям воно *не* *нужне*, я відчуваю, що я майже не змінився з часів від'їзду, адже від'їзд — це великою мірою консервація, можливість зберегтися. Але це може відбуватися і в інший спосіб, Подя каже, що йому завжди тринадцять років. Тіпа «*Мені тринадцятий минало, я пас...*». *Я теж багато в чому пас*, ми з Подею вирішили що часу не існує.

О. К.: Дуже зручний метод, беру його на озброєння — своїм рішенням скасовувати існування якогось явища. Розплющив очі — є, заплющив — нема. Здається, це і називається театром. Нещодавно, прагнучи зрозуміти, що таке театр у свідомості моїх сучасників, я проаналізував декілька десятків рецензій, прагнучи виявити лексику, на яку спираються рецензенти, аналізуючи вистави. Колись це були категорії естетики на кшталт прекрасне/потворне, згодом критеріями достеменного мистецтва стали народність, партійність, ідейність, психологізм, реалізм, життєва і соціальна правда, високе мистецтво (взагалі якась маячня), новаторство (у поєднанні з традицією), гуманізм, актуальність і т. ін. Всі ці поняття утворювали смислове поле, пастку, систему координат, в яку прагнув потрапити пересічний митець. Щоправда, реальність зазвичай була ширшою, ніж визначені апостолами соцреалізму очікування. Сьогодні лексика змінилася і замість комуністичних ідеалів пишуть про європейський рівень, національні традиції, а найцікавіше було, коли прочитав, що «Ромео і Джульєтта» — *прикольна вистава*. Теж термін. Як ти вважаєш, які епітети, координати, ознаки придатні для окреслення твоїх вистав, їхнього післясмаку? Тільки не кажи, що, мовляв, хай інші цей смак визначають. Я ж тобі рекламну площу даю, безкоштовно. Та й для себе самого режисерові не зайве замислитися про цукор, перець або терпкість власних вистав. Адже кухар знає, якою стравою хоче пригостити своїх клієнтів.

А. К.: Якщо ти думаєш *шо я ёрнічаю*, чи *виделуюся*, будеш неправий, бо я щиро кажу тобі те, що думаю.

О. К.: Знаю, але місцями *ми обидва трохи виделуюся*. У пошуках жанру.

А. К.: Отож. Якщо я щось готую, я готую для когось конкретно, але це конкретна людина, якщо буде ще хтось, або декілька людей, то все одно

для когось конкретно. Я ніколи не зможу смачно приготувати для багатьох, я не вмю, бо нецікаво готувати гуся або індичку. Мій максимум — качка або кролик і це буде скоріше за все *canard l'orange* та *coelho a caçador*. Максимум на чотири персони. Перш ніж почати, я передивлюся свої кулінарні книжки, нишпорю в інтернеті, дивлюся відео, і в результаті зроблю все одно по-своєму, за мотивами, так би мовити, кому солі або перецю не вистачає, можуть самі додати — сіль і перець на столі. Але я не зможу і не буду робити макарони по-флотськи або *spaghetti alla carbonara* на 30 персон, хоча доводилося, коли друзі до сина приходили, але теж на двадцять, і то я в два або три заходи робив. Вистави «КРОТа» критики вперто обходять, чому — не знаю, хоча й здогадуюсь. Коли ставиш виставу, то завжди для когось, і це завжди конкретна особа, вистава це завжди присвята і надзвичайно інтимний процес, тому Вітгенштайн: «*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*» — «Те, що ми не можемо говорити, про те слід мовчати». Саша, стосовно того, що напишуть про мою виставу, мені байдуже, бо «мені *тринадцятий* минало, я *пас...*» І я краще за інших знаю, що вийшло а що ні, бо я місяцями, роками, а то й десятиріччями готуюсь до конкретної вистави. Хто мені *шо* скаже?

О. К.: Ти вже казав, що разом із Лесем Подерв'янським ухвалив рішення про скасування часу. Однак минуле — існує. Саме про нього ти щойно розповідав. Ти зіставляєш якимось чином те, що робиш у театрі, з його минулим, зі своїм минулим, чи налаштуєш свої відчуття виключно на відчуття миттєвості?

А. К.: Минуле, — і тут, і зараз, і завжди разом є, і майбутнє є. А часу не існує, бо воно все перекручено, як «Єда» Митьків.

О. К.: Ти кажеш, що вистави «КРОТа» «критики вперто обходять, чому — не знаю, хоча й здогадуюсь». Мені здається, критика зараз узагалі обходить всі вистави. З іншого боку, враховуючи ненормативність лексики вистави, критика хоче втримуватися у нормативному полі, тим самим виявляючи свою зверхність. Але до чого тут критика узагалі?

А. К.: Ні до чого, і я ж про те саме. Може бути аналіз. А може й не бути.

О. К.: В мене таке враження, що сучасна режисура, режисура твоєї і молодшого покоління, котра не надто закорена у традиції радянського театру, віддаючи данину пошани класикам — Станіславському, Кнебель, Лобанову, Попову — разом із тим ставиться до їхнього досвіду лише поблажливо, або ж навіть зверхньо, навіть до досвіду Мейерхольда. Чи я помиляюся?

А. К.: У моєму випадку — ні. Адже Станіславський — це театр, якому вже понад сто років, а сто років тому люди були іншими, тому всі ці вправи, щоб людей розкути і розслабити — *пацавати*. Зараз актори переважно розкуті, а неактори — ще більше, головне — це особистість людини, досвід, тягар суми й радості. А всі ці *петельки і крючочки* — *стидно говорять* *даже*. Міміно.

О. К.: Читаючи англomовні видання з історії світового театру ХХ століття, я був вражений, коли побачив, що звичні для мене прізвища режисерів-класиків — навіть такі як Товстоногов, Ефрос, тобто всі ті прізвища, котрі у нашій або принаймні моїй свідомості пов'язуються з найбільшими досягненнями радянського театру, — у цих працях зазвичай відсутні. Не кажу вже про українських режисерів, прізвища яких невідомі ні європейському глядачеві, ні навіть залюбленому у театр читачеві. Що це — елементарна непоінформованість, зверхність, чи, може, твої спостереження відрізняються від моїх? Які причини цієї зневаги? А з іншого боку — чи має це якесь значення? Адже ми робимо театр для себе, а не для когось?

А. К.: Я думаю, коли ставиш виставу, то завжди для когось, і це завжди конкретна особа, вистава — це завжди присвята і надзвичайно інтимний процес, тому Вітгенштайн. Я наполягаю, що для себе ніколи виставу б не робив. Для мене адреса надзвичайно важлива, діалог, але з однією, конкретною людиною, де є приховані знаки, зізнання, образа, радість, пропозиція, докір. Без цього діалогу не відбудеться. Мітинг або кафедра мене не цікавить. Чого б це я мав публіку закликати або навчати, я публіці так само байдужий, як і вона мені. Але якщо це діалог, то він має бути зрозумілий кожному в залі, тому що не існує нічого банальнішого і зрозумілішого для всіх, ніж сильні почуття. А коли почуття сильні, то чого тоді кричати? А про інше — мені важко сказати, бо я не мав необхідності читати про Товстоногова або Ефроса в англо- або німецькомовній фаховій літературі, бо воно мені *не нужно*, у мене є збірка Ефроса і двотомник Товстоногова російською. Колись давно я їх перечитав. Думаю, на Заході досить багато писалося про Васильєва, Додіна у фахових журналах. Я у «Theater heute» читав *щось таке*. Про Жолдака писали теж. Але на Заході спеціальних книжок про театральних діячів взагалі дуже небагато, їх не видають, бо їх не читають. В Україні такі книжки не читають, але видають. Взагалі я не прихильник режисерського театру, адже режисер завжди дурніший, ніж гарний автор, бо гарний автор — він вертикальний, а режисери вони горизонтальні, у них дуже багато завдань насправді. А головне — актори. Коли Немирович-Данченко каже про те, що режисер «*должен раствориться в актёре*». Я взагалі, дуже люблячи оперу, вважаю, що первинний в опері лібретист, бо саме лібретист да Понте надихнув Моцарта на «Дона Джованні», а Шіканедер на «Чарівну флейту». Ідеали вільних каменярів — вони ж закладені у тексті, а Моцарт, мабуть, їх поділяв, бо таку музику *тупо, за бабло*, не напишеш. Тому режисер має знати своє місце. Максимально, на що він може замахнутися, — на функцію диригента, але в жодному разі не на композитора і не на лібретиста. Купюри — це максимум, який може собі дозволити режисер. Або нехай сідає писати сам. Ти знаєш, що в Європі заборонено тексти Беккета переробляти? І є агенти, які стежать за цим, а відмазки типа «за мотивами»,

або «за Беккетом» — *не канають*. В Україні люблять згвалтувати п'єсу і назвати її по-своєму. Я одного разу на це пішов і мені й досі соромно перед самим собою, єдина відмазка, *що адін раз — не п\*д\*р\*с*. Так шо Немирович правий. Ти був у його квартирі-музеї? Я був. Дуже вразило. І Станіславський, дві тези якого у так званому режисерському театрі неможливі. Перша: 70% зробленого на репетиціях не ввійде до вистави. Друга: про те, що перша зустріч актора з режисером — це перша зустріч потенційних коханців. Питання статі — він, вона, воно, — не має значення. Прочитував неточно, але за змістом так. На першій лекції з новими студентами першого курсу я перше, що кажу, це те, що зі студентської лави знаю: *талант — він як гівно, якщо є, то вилізе*. Про Мейєрхольда я багато читав, але мало що знаю про Таїрова, Вахтангова, Курбаса, Чехова. У німецькій школі не вивчають всі ці історії театрів античності, середньовіччя, Європи, російського, українського, радянського, країн народної демократії. *Бо воно нікому не нужно*. Тексти самі знаходять режисера, тільки треба вміти чекати. *Так шо мене не цікавить ні модерна, ні постмодерна драма, ні постдраматика, ні постпостдраматика, ні постіндустріальне, бо всьо це — сам знаєш шо таке*. Я можу як артист у такому поприймати участь, щоб *бабла заробити, поїздити кудись, а сам — не*.

**О. К.:** Ти вже казав, що чужі вистави не відвідуєш. А книжки? Читаєш книжки про театр? Праці дослідників театру, колег, можливо, щось із філософії мистецтва?

**А. К.:** Я просто намагаюся не ходити в театр, це не те, що ти мені закидаєш — бучімто я «не відвідую чужі вистави». Різниця величезна. Звісно, іноді я дивлюся вистави моїх студентів, друзів, але я звів подібні перегляди до мінімуму — щоб не розчаровуватися! Це різний підхід — не ходити, щоб не переживати, чи не ходити, бо вистави — чужі. Я у Ризи всього Альвіса Херманіса передивився, спеціально туди їздив. Три роки поспіль, так це ж не театр, — це диво просто! Бо насправді я менший ідіот, ніж тобі хотілося б.

**О. К.:** А цю книжку, в якій будуть розмови із твоїми колегами, читатимеш?

**А. К.:** Naturellement.

**О. К.:** Як на твою думку: наскільки актуальним, як вид мистецтва, є сьогоднішній театр — в Україні, у Німеччині, в інших країнах, де тобі доводилося здійснювати постановки?

**А. К.:** Ти задовбав мене своїми порівняннями! Якщо кохаєш жінку, то про інших жінок не розповідаєш! Вітгенштайн. І до речі, про Карлсона, яким ти мене колись обізвав. Його авторка була в ультраправій націонал-соціалістичній партії Швеції (Nationalsocialistiska Arbetarpartiet), аналог німецької NSDAP, а самого Карлсона було списано з Германа Герінга, на авіаційне минуле якого натякав моторчик Карлсона. Так само і знамениті приказки Карлсона — «Дурниці, справа житейська»

і «Я чоловік у розквіті сил» — теж належать Герінгові. Після пивного путчу, коли в Герінга виникли проблеми, він переховувався у Стокгольмі, в Астрід.

О. К.: Я цього не знав.

А. К.: Тепер знаєш, а то *всьо* вам казочкі. Я ще тоді знав. Мовчав.

О. К.: А може і я знав?! І теж мовчав.

А. К.: Всі знали і всі мовчали. Вітгенштайни!

О. К.: Я пригадав нарешті назву газетного матеріалу, зробленого чверть століття тому разом із тобою і про тебе: «*То ж є понт!*»

### А що намалюємо ми?

О. К.: Ти казав, що впроджовж сімнадцяти років колупався у Ворхолі, про те, як він змінив тебе, твою свідомість, і про виставу, присвячену йому. Це тема, з приводу якої не маю бажання сперечатися, хочу просто слухати, сподіваючись, що твоє відкриття стане корисним і для мене. Отже...

А. К.: Про те, чим для мене є Ворхол, у чому його унікальність, ексклюзивність. Спробую. У дитинстві щонеділі я дивився *Міжнародну* панораму, де товстий симпатичний вусатий дядя, розводячись про капіталізм, яким розповів про Ворхола і картини, де намальовані були кока-кола, долари, банки з томатним супом, Міккі Маус. Все це було з іншого світу. Не добре, не погане, просто інше. Потім у когось в гостях у часописі «Америка», який розповсюджувався в СРСР посольством США, я прочитав статтю про мистецтво Ворхола і дивувався, що ці картинки вважаються справжнім мистецтвом. З початком *перестройки* світове сучасне мистецтво стало відомішим і якимось дуже швидко, як у «*Волшебніке ізумрудного города*», де Гудвін Страшили дає *новіє мозгі*, виник новий погляд на сталі, як виявилось, несталі поняття та речі. Несподівано... Якимось, в часи дефіциту, я зайшов до гастроному і побачив неймовірно — в одному з відділів була велика кількість банок томатного супу «Campbell's», там не було нічого, крім цих банок, банки були *красіво* розставлені пірамідками, заввишки у метр, продавщицею тьотью Галею. Було враження, що сам Ворхол зробив інсталяцію. Купивши з десяток банок, спитав тьотю Галю, який цей суп на смак, у відповідь почув: *та таке*. Я думаю, вона не зрозуміла інструкцію «slowly stir together soup and one can of water» і сприйняла суп як томатну пасту. Дуже часто в житті ми сприймаємо щось як томатну пасту... А потім... якимось, перебуваючи у Галичині, дізнався, що в Австро-Угорщині українців називали русинами, а Україну — Ruthenia... А Ворхол, який все не давав мені спокою своїми супами, Міккі Маусами, котами, електричними стільцями, мерседесами, Мерилінами Монро, обкладинками альбомів «Роллінг Стоунз», виявився русином. Виявилось, що він був

не лише русином-художником, але й письменником, кінорежисером, продюсером і взагалі надзвичайною людиною. Опинившись у Німеччині, я знайшов величезну кількість матеріалів про Ворхола, книги як його, так і про нього, фільми, документи тощо. Якось я в усе це занурився, піддавшись чарівності простоти і банальності. Всі його мотиви стали для мене красивими і ясними як у Руссо, Піросмані. Але у Ворхола відчувалось ще й щось незрозуміле, таємниче, містичне. Пізніше, гуляючи по Літл Юкрейн, що розташована в районі Другої авеню в Нью-Йорку, я побачив греко-католицьку церкву святої Марії, дуже красиву, зайшов, поговорив з панотцем, говорили про Ворхола, про його маму, яка була прихожанкою цієї церкви. Панотець запропонував зателефонувати до церкви Іоанна Златоуста в Піттсбургу. Зателефонували, отримали у тамтешнього священника телефон Джона (Івана) Вархоли. Я зателефонував Джонови і наступного ранку полетів на зустріч із братом Енді Ворхола до Піттсбурга. Ми домовилися зустрітися по обіді біля Музею Енді Ворхола. Джон на початку відразу щиро і відверто запитав, скільки я готовий заплатити йому за інтерв'ю, повідомивши, що японці заплатили 300 доларів. Я не міг. Я не японець. «Ну, добре», — сказав Джон і запросив мене до старенького синього кадїллаку поїздити місцями дитинства та юності мого героя. Після десь двогодинної подорожі Джон привіз мене назад до музею і запропонував поїсти, але ресторан біля музею було зачинено, бо був останній понеділок травня, Меморіал Дей. Джон дав мені 10 доларів і сказав, що я зможу на ці гроші поїсти в даунтауні, він зробив це так просто і щиро, що якби я відмовився, він би образився. Це було очевидно. Ми сердечно попрощалися. А я з банкнотою в п'ять та п'ятьма банкнотами по одному долару і візитною карткою Джона, яку він мені дав, аби я не платив за вхід, пішов до музею. І долари, які, очевидно, можуть бути і зі спадку Енді, і візитну картку я зберіг. Я телефонував Джонови щороку, аби привітати з Різдом. У 2010 році Джона не стало. 24 грудня, на Різдво. А потім... Незважаючи на медійну славу Енді Ворхола, ми часто забуваємо, що він був одним із найважливіших і реальних художників ХХ століття. Він уплинув не лише на ставлення до творів мистецтва, він дав зрозуміти, що світ інший, ніж ми уявляємо. Ворхол зрозумів, що телебачення, мода, кіно можуть стати сюжетами для картин і став із цим працювати. Його цікавило все. Легітимними стали будь-які джерела — від «жовтої преси» до фотографій злочинців із архівів поліції. Одна з найсильніших сторін Ворхола — його безмежна виразність і ясність. Він гранично чесно ділився тим, що йому самому подобалося: кока-колою і томатним супом «Кемпбеллс», Міккі Маусом і Мао, мерседесами і механічними іграшками, Елвісом і невідомими злочинцями, доларами і коровами, Моною Лізою і масою інших об'єктів, а також, — собою, своїми власними портретами, він ділився собою так само, як ділився зображеннями квітів і тварин. Він ніколи не ділив мистецтво на високе і низьке. Наприклад, чому він намалював пляшку з ко-

ка-колою? «Тому що її п'ють всі — і президент країни, і Ліз Тейлор, і жебрак, який знає, що його кока-кола не гірша, ніж у президента». Ворхол дав нам свободу вирішувати, як ми до цього всього можемо ставитися. Одного разу, шукаючи сюжет для нової роботи, він запитав у когось, що б йому намалювати. Відповідь була: «намалюй те, що ти найбільше любиш». Ворхол намалював доларову банкноту. *Він дав нам можливість запитати себе: а що намалюємо ми?*

О. К.: Отже, радше провокація, ніж відповідь, спонукання до роздумів, аніж готовий рецепт для спраглих дізнатися про те, як жити далі.

А. К.: Колись я бачив карикатуру в болгарському журналі 80-х років: *мітець в богемному прикіді з сигарою та коньячком возлежить на кушетці, і надпис — творец устал і потребує денег у госуларства*. Я тоді подумав: *а шо, неплхое, значіт, госуларство*.

О. К.: Маєш рацію, я теж вважаю, що наші театральні проблеми сьогодні здебільшого зумовлено тим, що театр одержавлений. Без альтернативи.

А. К.: Наш театр «КРОТ» — альтернатива.

О. К.: Чомусь мені знову пригадався Карлсон, тобто Герінг, із його безальтернативним *пофігізмом*. Насправді жодному з нас не *пофіг*, бо ми спілкуємося з людьми, щось робимо для них, цінуємо їхню увагу, їхнє ставлення до себе. Але й глядачів інколи також принадує цей жанр — *гра у пофігізм*. І завдяки тобі вони можуть дозволити собі, бодай на кілька годин, те, чого не дозволяє їм зробити повсякденне життя — *бути пофігістами*. Як писав Шехнер, «драма ущільнюється навколо “I want but can't / shouldn't do”, або навколо “я роблю це, однак мушу за це заплатити”». Театр дозволяє здійснити табуйовані дії без небажаних для виконавців наслідків.

А. К.: Без наслідків і за щастя працювати у «КРОТі» — разом із любимими людьми.

О. К.: Хочеш відповісти на якесь запитання, якого я не ставив?

А. К.: .....

## АНДРІЙ БІЛОУС: Я — ЗВИЧАЙНИЙ ВОДИЙ ТРОЛЕЙБУСА

Андрій Білоус (1976, Васильків) — український театральний режисер, театральний педагог, актор. Заслужений діяч мистецтв України. Лауреат Державної премії імені Олександра Довженка (2004), премії «Київська пектораль» (2004, 2005, 2011), премії ім. Сергія Данченка (2013) та ін. Навчався у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (1994–1998 рр., актор драматичного театру, майстерня Ю. С. Ткаченко; 1999–2004 рр., режисер драматичного театру, майстерня В. М. Судьїна; 2005–2008 рр., асистентура-стажування кафедри режисури та майстерності актора, керівник професор В. М. Судьїн). З 2003 року — режисер Київського академічного театру драми та комедії на лівому березі Дніпра; з 2005 року — викладач режисури та майстерності актора Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого з 2005 року; з 2009 — художній керівник театру «Театральна майстерня Андрія Білоуса». З 2012 року року — художній керівник Київського академічного Молодого театру. Здійснив вистави «Украдене щастя» за п'єсою І. Франка, «Жінка в пісках» за Кобо Абе, «Сірано де Бержерак» Е. Ростана, «Закохана витівниця» Лопе де Вега, «Чарівниця» («Безталанна») І. Карпенка-Карого, «Небезпечні зв'язки» за Шодерло де Лакло, «Лоліта» за В. Набоковим, «Річард III» В. Шекспіра, «Найвище благо на світі» («Місяць на селі») І. С. Тургенєва, «Загадкові варіації» Е. Е. Шмітта, «Чого хочуть жінки» за п'єсами «Жінки в народних зборах» і «Лісістра» Аристофана, «Підступність і кохання» Ф. Шіллера та ін.

Андрій Білоус — не лише популярний актор, режисер, любимий своїми студентами викладач, а й надзвичайно привабливий співрозмовник, особливо для журналістів, і не через те лише, що відомий актор, а й завдяки точності, інколи навіть жорсткості відповідей на поставлені запитання — ні тобі дипломатичних викрутасів, ні тобі зарозумілості, просто й чітко, як і його театр — *театр для людей*.

З численних інтерв'ю можна багато чого дізнатися про Андрія та його творче кредо, про його ставлення до сучасного театру і кіно, до драматургії й акторів.

Можна дізнатися також про те, що постановка вистав для нього — не головна мета. Адже *театр — це лише засіб, за допомогою якого ми можемо стати розумнішим і духовно багатшими, це шлях до самого себе, це формування самого себе, це дорога...* (Із цим гаслом він



прийшов у Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, де здійснював свої перші вистави, і це взагалі було першим, що почули від нього актори на репетиції).

Щоправда, на цьому шляху — шляху до самого себе — йому доводилося і досі доводиться рахуватися з пересічним глядачем, який, — вважає Андрій, — живе звичайнісіньким життям, у якому відбувається дуже мало яскравих подій: закохався, одружився, народились діти, хтось помер — ось усі події (практично здійснив переказ «Ромео і Джульєтти», тільки без народження дітей), натомість театр є тим місцем, де за дві-три години людина може прожити напружене життя з бурхливими подіями й емоціями, недоступними у повсякденному житті — тут, у театрі, вважає він, людина може скуштувати коктейль із кохання, ненависті, гніву, обурення, страждання й інших пристрастей. Свої коктейлі, вважає Андрій, театр мусить готувати не для якоїсь певної категорії глядачів, навпаки, він мусить прагнути до виконання майже нереалістичного завдання — об'єднати їх. Одному сподобається гострий сюжет, іншому — почутий лише ним підтекст або карколомні психологічні ходи, ще комусь — емоції, які він переживе, а хтось розшифруватиме образну структуру вистави й отримуватиме від цього задоволення. Щоправда, він не настільки наївний ідеаліст, щоб вважати це завдання реальним.

Одночасно театр — це ще й унікальна можливість спробувати себе в ролі творця, це момент творення власного світу. Тому, цілком обґрунтовано, він сприймає театр як незалежний самостійний вид мистецтва, в якому п'єса — лише привід для вистави, адже вистава, вважає він, може з'явитися з будь-чого: з авторського тексту, зі сну, із записника, із телефонної книжки... Автор вистави — на його думку, не драматург, а режисер, і його співавторами є актори, художник по світлу, сценограф, композитор, а серед них — і драматург. Тому про драматургію, а надто українську, висловлюється обережно: мовляв, існує вона поза театром, адже драматурги не ходять до театрів, не стежать за репертуарною політикою, не знають або зневажають запити глядача, тобто пишуть самі для себе, відштовхуючись від свого власного уявлення і про світ, і про театр, який тим часом прийшов до потреби говорити новою мовою.

Однак всі ці, розраховані на довірливого неофіта, маніфести не дуже точно відображають суть справи, бо — ось ми підходимо до ключової репліки — *він зізнається, що ніколи не загадує наперед і намагається жити сьогоднішнім днем, так, ніби цей день останній; тому багато працює, бо хоче сьогодні встигнути виконати все, що може виконати саме сьогодні.*

Заява дуже серйозна, адже виявляє силу і слабкість одночасно. Залежно від того, з якого боку дивитися. Хтось скаже — йде туди, куди вітер віє, а інший — помовчавши, зауважить, що тільки глухий не при- слухається до того, що нашіптує час.

Здоровий глузд і прагматичний оптимізм примушує мислити практично і підказує йому, що «*театр мосі мрії*» — це дуже умовне поняття, котре ефектно звучить, однак працювати митцеві слід у певних запропонованих обставинах, бо ж від себе все одно нікуди не втечеш.

Єдине, про що шкодує, — про відсутність електрики, наелектризованого театрального життя, маючи на увазі високу напругу думок і пристрастей, ідей і дискусій, спілкування режисера й актора, драматурга і глядача. Допомогати в цьому, вважає він, може держава. Однак, усупереч інтелігентській звичці покладати провину лише на державу, додає: *але вона не повинна бути ініціатором, бо це не її функція.*

Зорієнтувавшись на місцевості і визначившись де саме брати цю електрику, не випадково опинився у Молодому театрі, не випадково як художній керівник веде курс режисерів у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, і так само не випадково, за прикладом одного зі своїх учителів — Едуарда Марковича Митницького, створює в очолюваному ним театрі режисерський осередок. Але на цьому не зупиняється і мріє створити щось на кшталт режисерської біржі або хоча б інформаційної бази, щоб театри України знали, до кого звертатися, щоб молоді режисери також знали, в яких містах на них чекають... Він не просто опікується молодими режисерами, адже вважає їх головним об'єктом інвестицій.

Однак, окрім згаданої вище заяви про намір жити сьогоднішнім днем, є ще крутіші зізнання. Стосовно принципів він узагалі каже (жах!), що сьогодні вони є, а завтра їх може й не бути. Це як мораль — вона ж не вічна, її формують умови. Принципами нині нехтують усі.

Саме про це й поговоримо — *про театр як мінливість.*

**О. К.:** Андрію, чим ваше уявлення про театр, модель вашого театру, сама ідея вашого театру відрізняється від театрів, які працюють поряд — і не лише в українському просторі, а й у просторі світового театру, в історії театру? В чому неповторність вашого театру? За якими ознаками можна впізнати ваш театр, ваші вистави? Як відрізнити їх від вистав інших режисерів?

**А. Б.:** Важко сказати, чим моє розуміння театру відрізняється від того, як його розуміють інші. Напевно, усі театрали розуміють, що таке театр приблизно однаково. Чим довше займаюся театром, тим більше в мені укріплюється розуміння, що театр це один зі способів передачі почуттів від автора глядачу. Таке моє переконання і воно стає дедалі міцнішим. Приходить людина, сідає в глядацьке крісло і проживає чийсь чуже життя. Повне нових, яскравих, несподіваних емоцій. Прожити нове життя за дві-три години. Це мета кожного глядача. І основною функцією театру є вміння давати можливість глядачеві отримати це. Я за театр глядацький, за театр, орієнтований на звичайну пересічну людину. Адже вірю — мистецтво має бути зрозумілим абсолютно кожному. Не повинно бути якоїсь особливої підготовки для того, щоб

сприймати виставу. Тому *театр, в якому треба розгадувати ребуси — не мій театр*. Не тому, що я не вмю ці ребуси складати. Просто я не бачу в цьому потреби. Так само не бачу потреби говорити зі сцени про політику і про соціальні проблеми, які не є загальнолюдськими. Сучасний європейський театр, першу скрипку в якому грають сьогодні німці, не уявляють собі вистави без політики і соціалки. Вони вже давно не ставлять п'єс про кохання і ненависть. У п'єсі «Підступність і кохання», приміром, їх хвилюють не підступність і кохання, а тема феодалізму і соціальної нерівності. Очевидно, що цей театр не мій. Для мене театр перестає бути цікавим, якщо тільки я чую слова *політика і соціалка*. Усі політичні і соціальні проблеми надзвичайно скороминущі. Театр стає схожим на вчорашній випуск газети. Тільки рибу загортати. Змагатися з телебаченням та інтернетом — марно. Театр — це місце в якому, як і у храмі, говорять про вічні теми. Я за театр акторський. У моєму розумінні, актор завжди залишається головним. Він є тим головним пристроєм, який передає глядачеві емоції. Живі емоції від однієї живої людини до іншої. Тому я переконаний, що режисер в репетиційному періоді повинен готувати свою смерть. *Прем'єра — це смерть режисера*, на мою думку. Режисер — бог, коли створює виставу, але якщо присутність його відчувається глядачем під час перегляду, це означає, що щось пішло не так. Ніхто не має навіть здогадуватися, що у вистави є режисер і взагалі, що існує така професія — режисер. Ніщо не повинно заважати спілкуванню актора і глядача. *Такий мій театр*.

**О. К.:** Дякую, ваша відповідь провокує подив і цілу низку запитань. Адже я бачив ваше «Украдене щастя» за Франком, «Підступність і кохання» — штурмерську політичну драму... Крім того, ви не можете заборонити глядачеві, орієнтованому на те, щоби бачити в усьому залежність від політики, асоціювати ваш сюжет із політичною реальністю. Станіславський, приміром, «Доктора Штокмана» вважав «політичною виставою». У приміщенні театру, в якому ви сьогодні працюєте, Курбас колись виголосив: «П'єса зовсім аполітична — такої не може бути. Все є політичне, не тільки за своїм впливом, але й за своїм походженням, бо відбиває якийсь політичний момент. Мораль і побут так само...»

**А. Б.:** Станіславський і Курбас творили у часи, коли театр був поміж іншим ще й засобом масової інформації. Театр був інструментом впливу на маси і його можна було використовувати для цього. Сьогодні глядач має телебачення з каналом новин, соціально-політичними токшоу й інтернет. Змагатися з ними театр фізично не може. Події настільки швидко змінюються, що театр не встигатиме. Те що актуальне сьогодні, завтра вже викликати сміх. Саме тому театр не повинен брати участі у цьому. Це принижує театр. Розумію, що вступаю в полеміку з Курбасом, але не впевнений що сьогодні він не змінив би свого бачення цієї проблеми. Я бачу справедливість своєї позиції за тим як публіка реагує на ці теми. Вона голосує ногами. Просто не приходять на ті ви-

стави, котрі відображають чорнушне сьогодення. Спілкуючись з глядачами, чуєш, що вся ця політика і соціалка — дістала їх у житті, в театрі вони хочуть відпочити від цього і доторкнутися до вічного. У Німеччині, де соціальність — єдиний сенс існування театру, заповнюваність залів по країні в середньому 30–40 відсотків. Це серйозний показник. Але їм не треба заробляти кошти — мають повне фінансування державою. А ми мусимо утримувати театри. Ми не маємо права нехтувати бажаннями глядачів. Арістофан, коли писав про жінок у народних зборах і про Лісістрату, — це теж ніби про політику і соціальні проблеми. Але він описав, зрештою, те, що пройшло крізь віки і лишилося актуальним сьогодні. Він писав, що політика не має сенсу, війни не мають сенсу, революції не мають сенсу. В період революції гідності я випускав виставу за Арістофаном. Це дві п'єси — «Лісістрата» і «Жінки у Народних зборах». Я почав репетирувати задовго до цих подій і свідомо переніс революційні події п'єси в Росію 1917 року. Щоб підкреслити думку Арістофана про те, що революції ні до чого гарного не призводять. І не помилився. Я дав натяк глядачеві. Він міг сам приймати рішення — йти на Майдан, чи ні. Другою частиною вистави я поставив «Лісістрату», п'єсу про війну. Тоді люди ще не вірили, що розпочнеться війна. Але Арістофан попереджав і про це — революція і війна ідуть поруч. І це виявилось пророчо. Здавалося, вистава про політику. Але я так не вважаю. Вистава про те, що людські цінності значно вищі за «політичну доцільність». Ви згадали «Украдене щастя». Я не вважаю цю виставу ні політичною, ні соціальною. Так, я змінив запропоновані обставини — для того, щоб соціальний підтекст став узагальненішим: так, репресії 1937-го року вкрали щастя цілого народу, але, зрештою, це лише другорядна, допоміжна тема у виставі. Головне — стосунки людей.

**О. К.:** Андрію, здається, ми говоримо приблизно про одне й те саме, тільки різними словами. Думаю, насправді, очевидно, йдеться не про *аполітичне*, а про *антиполітичне мистецтво*. Ви ніби закликаєте глядача забути про політику і подумати про власне життя. Приблизно так? І одразу ж наступне запитання: чим ви можете мене, пересічного глядача, примусити відірватися від телевізора (не дивлюся), від книжки (читаю), від музики (слухаю постійно), від комп'ютера (працюю постійно) і прийти на виставу? Чим збирається дивувати сьогоднішній театр? Ваш театр?

**А. Б.:** Так, я погоджуюся, сьогодні ми живемо в часи потужної війни за душі і свідомість. Людину розривають на шмаття усі ті засоби впливу, про які ви говорите. Телебачення, 3D-кіно й інтернет буквально вселилися в голови людей і виселити їх вже не можливо. Треба з цим миритися. Але театр має одну перевагу, котру вони не здатні подолати. Це не віртуальна, а справжня реальність. Звісно, щоб познайомитися з бурим ведмедем, можна подивитися безліч програм каналу «Discovery», роздивитися макрозйомку в інтернеті, художні і документальні фільми, але людина все одно поведе свою дитинку до зоопарку або до цирку. Бо там

тварина справжня. Із запахом, так би мовити, з енергією. Тварина, котра здатна впустити в кров людини адреналін. Наскільки б антигуманно не було утримання тварин у неволі але це те, від чого люди не здатні відмовитися. Так і з театром. Звісно, театр значно програє у видовищності, технологічності і таке інше, але театр має живого актора. Який може передати живу енергію, емоцію, почуття, адреналін. Ось тому щовечора зали повні. Люди йдуть на акторів. Вони можуть подивитися на них у телевізорі, але вони приходять щоб побачити їх наживо. Вони так і говорять в касі. Хочемо наживо подивитися на своїх улюблених теле- і кінозірок. Звісно, не всі люди такі. Нас із вами, наприклад, таке до театру не затягне ніколи. Саме тому режисери не люблять ходити в театр, бо їм цих тваринок вистачає у своєму зоопарку. Це дуже спрощене пояснення. Звісно, ця перевага театру може бути більш детально обґрунтована, але суть така. Тому театр мертвий, бездушний і беземоціональний все переконливіше витісняється театром живим. Ось цим життям і має дивувати театр, як би голосно і пафосно це не звучало.

О. К.: Кожна ваша відповідь провокує мене до цілої низки запитань. Так і цього разу. Поки що — тільки два запитання. Перше: ви сказали, що глядачі йдуть «подивитися на своїх улюблених теле- і кінозірок». Вам не здається, що в цьому є певна вторинність, другорядність? І наступне — також про актора. Театр Станіславського, Гротовського, Брука — все це театр актора. Однак між ними існують істотні відмінності. Актор ваших вистав відрізняється від акторів, які беруть участь у виставах інших режисерів. У чому ви вбачаєте цю відмінність?

А. Б.: Ні. Не бачу ніякої другорядності. Наприклад: я бачу в телевізорі рекламу морозива, гарного на вигляд, а потім йду і купую його, щоб покуштувати, бо ж з екрану не смачно, треба вживу! В чому вторинність? Театр — мистецтво не масове, потребує реклами, і ясно, що популярність завойовують у кіно і на телебаченні. Це своєрідна реклама. Ніяких ревнощів тут бути не може. Ну, а щодо відмінності моїх акторів від інших, то тут важко говорити щось певне. Я би хотів бачити в своїй трупі актора-універсала. Такого який володів би і внутрішньою, і зовнішньою техніками. Вмів би працювати в різних жанрах і стилях. Цього вимагає сучасна режисура.

О. К.: Зіставляючи ваші відповіді на мої запитання з відповідями, читаними мною в інших ваших інтерв'ю, я помічаю інколи радикальну відмінність. Приміром, відносно нещодавно ви пропагували соціальний театр, сьогодні — категорично заперечуєте його. Я сприймаю це як позитивний знак — здатність до внутрішньої динаміки і гарний слух до потреб часу. Чи можна трактувати ці невідповідності як маніфест — пропоную термін! — *пластилінового театру*, який надзвичайно гнучко, по-акторськи ставиться до життя, прислухається до нього?

А. Б.: Тут мабуть якесь непорозуміння. Я ніколи не пропагував соціальний театр. Мене ніколи не цікавили соціальні теми в театрі.

Можна поглянути на перелік вистав які я здійснив — самі лише love-сторі. Але! Є «Сволота» — там тема насильства у родині, на тлі гітлеровських расових чисток. Є «Річард III» — там тема стосунків у родині на тлі політичних війн. Є Аристофан, де тема стосунків чоловіка і жінки на тлі абсурду війн і революцій. Я міг колись говорити, що театр, зокрема «Молодий театр» мусить мати в репертуарі п'єси на соціальні теми, сучасні п'єси, тому що театр має реагувати на сучасну драматургію, таку якою вона є. Це правда. Адаже, зрештою, є і глядач, якого такі вистави цікавлять. Але це позиція художнього керівника, проте, це не мій особистий шлях як режисера.

**О. К.:** Останнім часом усе частіше доводиться чути гасло «Україна посідає гідне місце у світовому культурному просторі», — гасло, котре, щиро кажучи, нагадує мені чи то *слогани-заклики* до чергового з'їзду комуністичної партії, чи то звіти доярок про збільшення надоїв молока до чергового ювілею вождя світового пролетаріату. Не тому, що я проти того, щоб український театр посідав гідне місце і т. д., а тому, що не розумію — *що таке світовий культурний простір?* Це що якась секта, церква, чи якісь божевільні, котрі взяли на себе роль загальноєвропейського мистецького суду? Адаже *світовий культурний простір* утворюється з багатьох надзвичайно різноманітних і суперечливих тенденцій. А тепер суть запитання: *Ви особисто працюєте на імпорт і на світовий культурний простір, чи на київського глядача?*

**А. Б.:** Я абсолютно переконаний, що театр у принципі не може бути загальнорозумілим явищем. Театр народжується в глядацькій залі від взаємодії актора і глядача. Вони повинні розмовляти однією мовою. Я не вірю, що можлива ситуація коли глядач з Якутії розумітиме мову берлінського театру. Це різні світи. Практика показує, що вистава створена для київського глядача вже зовсім інакше сприймається на гастролях у Білій Церкві. Якихось п'ятдесят кілометрів, а вже зовсім інша мова. В моїй практиці були вистави, які я повторював. Київські вистави переносив до Миколаєва. Те, що з шаленим успіхом сприймалося в столиці, не викликало такого самого інтересу у провінції. Вистава створюється для місцевого, «свого» глядача. І в цьому парадокс — я весь час прагну говорити на загальнолюдські класичні теми, які хвилюють людей в усі часи, і навіть за такої позиції наштовхуюсь на різницю в сприйнятті. Це говорить не про те, що люди різні. Ні, люди скрізь однакові. Це говорить про те, що різний театр. Різні театральні мови. Люди мусять ці мови знати. Або ні. Це велике питання, чи мусить якут знати театральну мову німця. Уявити не можу, як страшно було б, якби в усьому світі панувала лише одна англійська, німецька або російська мова. Нікому не потрібен такий світовий культурний простір!

**О. К.:** «Сучасний європейський театр, першу скрипку в якому грають сьогодні німці...», — сказали ви трохи раніше. І це так само провокує до кількох запитань. У мене таке враження, що сьогоднішній за-

хідний театр — і це дуже добре — не має першої скрипки. Радше *jam session* з вільною імпровізацією на теми театру і без визначення переможців. Можливо, ви маєте на увазі інше: що Німеччина в силу свого політичного значення найактивніше просуває сьогодні свої продукти в усіх сферах? Втім, не наполягаю на тому, що це саме так. Це радше припущення, адже у кожного свій глядацький досвід і смак. І наступне: припустимо, й справді німецький театр сьогодні саме такий, як ви про нього кажете; як співвідноситься український театр і його режисура з цією «першою скрипкою» і взагалі з усіма тими скрипками, котрі претендують сьогодні на першість у театральному мистецтві Європи?

А. Б.: Європа завжди сприймалася нами значно прогресивнішою в усіх сферах — у тому числі і в культурі. Живопис, література, кіно, театр в Україні ніколи не могли на рівних змагатися у впливовості й оригінальності. Ми завжди вважали себе другорядними, а своє мистецтво вторинним. І саме тому, що прагнули бути схожими на них, ми дійсно завжди були вторинними. *Ми постійно наздоганяємо когось*. Переймаємо чуже. Звісно, в цьому чужому ми гірші. Але. Ні в кого не поворухнеться язик сказати, що китайський або японський театр вторинний по відношенню до європейського. Усі кажуть — самобутній, своєрідний, унікальний. Спостерігаючи за німцями, які намагаються створювати театр кабукі, японці були б здивовані. Цього ніхто з німців ніколи мабуть і не робив. Це було б дико. Зі зрозумілих причин. Але, спілкуючись з німцями, я почув дивне запитання: «Ви що, не відстежуєте європейські тенденції у режисурі? Чому ви не робите так, як тепер робить уся Європа? Ви що, не Європа?» І для них це не дико. Як я не намагався пояснити їм, що у нас інша ментальність, інші культурні традиції, інший глядач, вони не змогли мене зрозуміти. Насправді, мені зовсім байдуже, який театр у Європі. Він мені цікавий лише з точки зору історичної довідки, не більше. Я не можу досидіти жодної вистави до кінця, настільки це для мене нудно. Так само й пересічному німецькому режисерові нудно на моїх виставах. Я знаю, що той київський глядач, який щодня (!) приходив до театру, не ходив би до нього, якби хтось дивним чином міг би перенести акторів і репертуар будь якого видатного театру з Берліна до Києва. Сходили б один раз, щоб задовольнити свою цікавість. Щодня — ні. Ця проблема — не тільки наша. Днями я спілкувався з керівником Національного театру в Празі. Він щиро вважає, що німецький театр — найсильніший (дивне слово) в світі, але водночас не розуміє, чому місцева критика вимагає, щоб чеський театр забував доволі потужні національні традиції і змінювався на німецький лад. Він проти таких змін. Я порадив йому не вважати німецький театр найсильнішим, тоді, можливо, йому не доведеться мучитися питанням, яке ставлять перед ним критики. Чехія ближче до Європи, але проблеми культурного впливу старших братів ті самі, що й у нас. Ті, які ми маємо вже кілька століть, — маю на увазі вплив російської культури. Я глибоко переко-

наний, що той театр «найсильніший» для України, який найцікавіший саме українському глядачеві. Той, який збирає повні зали в Україні, вистави якого обговорюють, передивляються багато разів, переповідають друзям. Театр кабукі — унікальний і найсильніший, але саме для японців. Так само німецький театр — для німців, чеський для — чехів.

**О. К.:** Наш театр — один із небагатьох у світі, який ще й досі живе у позаринковій ситуації, що впливає і на його репертуар, і на мову, і на техніку актора. Звісно, в цьому є свої переваги (відносна соціальна захищеність тощо), однак існують і мінуси, подеколи — млявість, кволість, недостатня довершеність тощо. Чи не вважаєте Ви, що для сьогоденного українського театру найголовнішим завданням є створення театрального ринку та його завоювання? Якщо погоджується, то скажіть, будь-ласка, яким шляхом, на вашу думку, мусить йти це завоювання? Чи такий ринок уже існує? Яку роль у формуванні або у подальшому розвитку цього ринку може відіграти законодавець, Спілка театральних діячів, критика? Відсутність якого елементу мистецького ринку заважає українському театрові переміститися з маргінесу поближче до центру уваги суспільства: відсутність сформованої потреби у глядача? недостатня послідовна політика завоювання ринку самим театром? міжусобиці і розрізненість театральних діячів у формуванні цього ринку? орієнтація мистецького продукту не на глядача, а на критику і високих суддів «Пекторалі»? надто пафосне, у дусі XIX століття, увялення про мистецтво? споживацька, закраяна ще у радянський час, позиція митця? Чи, може, у такому ринку взагалі немає потреби, а театр приречений і далі залишатися видовищем для вузького кола «любовників іскуства», як їх називали у XIX столітті? Або те саме запитання з іншого боку: чи не вважаєте Ви, що український театр — це територія, на якій сьогодні йде запекла боротьба минулого і майбутнього? І ви особисто, до речі, дуже сприяєте загостренню цієї боротьби, надзвичайно активно створюючи умови для підтримки молоді режисури і т. зв. *нової драматургії* (хоча остання, можливо, вам і не дуже до вподоби).

**А. Б.:** *Що таке театральний ринок?* Те саме, що й кіноринок. Дохід від прокату, мінус витрати на виробництво, залишок на розвиток, прибуток в кишеню. Виробництво одного середнього голлівудського фільму в рази більше, ніж увесь дохід від прокату усіх фільмів в Україні. Чи можна говорити тут про якийсь ринок? Ні. Те саме і про театральний ринок. У жодній країні світу театр не може бути комерційним. *Це аксіома*, про яку навіть не варто сперечатися. Україна — не виняток. Без державної допомоги театри просто зникнуть. Але ті процеси, які відбуваються останніми роками у системі реформування театральної справи, в частині фінансування зокрема, викликають подив і спротив. Фінансування планомірно скорочується. Чому? Все просто. На сьогоднішній день у суспільстві, у свідомості чиновників і працівників театрів склалося таке розуміння, що театри знаходяться на утриманні держави



і громадяни з податків сплачують великі зарплати акторам. Це розуміння, крім того, що образливе і несправедливе, є хибним і не відповідає дійсності. Всьому виною філософія фінансування театральних закладів, яка склалася ще за радянських часів і досі існує в системі розподілу державних коштів. Допомога держави обчислюється відповідно до штатних розписів, тарифних розрядів і надбавок за академічність та національність. Натомість, я переконаний, що ця допомога повинна вираховуватися відповідно до кількості глядачів, які відвідали театр. Тоді головним критерієм стане відвідуваність театрів, тому що, *основна функція театру — задоволення художніх, естетичних, духовних потреб громадян*. Така логіка підводить нас до визначення абсолютних величин — як у театрі, так і будь-де. Перше — це максимальна абсолютна кількість глядачів на рік, яка виводиться з кількості робочих днів на рік і, відповідно до цього, максимально можливої кількості зіграних вистав. Ця цифра незмінна, адже є *фізична межа можливостей театру*. Друге — собівартість квитка, або назвемо її справжньою вартістю. Ця цифра включає в себе всі витрати, пов'язані з виробництвом і експлуатацією вистав, тобто витратами на основну діяльність театру. А також витрати на розвиток. Собівартість коригується щороку. Вартість квитка вищу за собівартість треба вважати комерційною. Нижчу — соціальною. Таким чином стає важливим *коефіцієнт соціальності*. Третє — максимальний абсолютний дохід, який обчислюється виходячи з собівартості квитка помноженої на максимальну кількість глядачів. Таким чином ми отримуємо реальну цифру, яку театр гіпотетично може заробити, якщо матиме стовідсоткову заповнюваність і справжню вартість квитка. Максимальний абсолютний дохід — відривна цифра в оцінюванні економічної ефективності роботи театру. Такі величини як реальна кількість глядачів і реальна вартість квитка — цифри не постійні і змінюються відповідно до ефективності роботи театру. Якщо ж помножити реальну кількість глядачів на справжню вартість квитка, ми отримаємо цифру, котра зрештою і має формувати бюджет театру. Назвемо його реальним бюджетом. Ця цифра цілком задовольнить будь який театр. Але! Купівельна спроможність громадян в умовах фінансової кризи сьогодні не дозволяє театрам ставити справжню вартість квитка — глядач перестане ходити в театр. Тому сьогоднішню вартість квитка, тобто реальну вартість, треба вважати соціальною. Чим менша реальна вартість, тим більш соціальною вона є. На даний момент різниця між справжньою і реальною вартістю квитка сягає приблизно двохсот-трьохсот відсотків. Тому, якщо держава, міська влада, усвідомлює просвітницьку, соціальну, художню, виховну функцію театру, то вона повинна з бюджету дотувати своїм громадянам цю різницю між справжньою і реальною вартістю квитка! Реальний бюджет множимо на коефіцієнт соціальності — отримуємо цифру державної допомоги. Таким чином ми відійдемо від філософії

утримання або «допомоги» театрам і перейдемо до розуміння, що держава допомагає глядачам, тобто доплачує театрам ту різницю вартості, яку глядач не в змозі заплатити сам. Зникне необхідність прив'язки трансферту до штатного розпису. Театри припинять чіплятися за кількість штатних одиниць як до кількості отриманих з бюджету коштів і почнуть ефективно формувати штат, спираючись на продуктивність та доцільність. Театр припиняє претендувати на державну доплату як тільки вартість квитка перевищує соціальну і стає комерційною. Чим ближче реальна ціна до справжньої, тим менші видатки з бюджету. Така модель є ефективною, адже економічними ринковими важелями стимулює розвиток основних показників діяльності театральних закладів і сприяє конкуренції між театрами в умовах ринкових відносин.

О. К.: Андрію, не маю сумнівів, що економічна модель діяльності театру, запропонована вами, керівником театру і прагматиком, цілком обґрунтована. Натомість сумнів викликали інші тези — базові. Про модель вашого театру, про його функції і засоби. Ви кажете, що «у жодній країні світу театр не може бути комерційним. Це аксіома, про яку навіть не варто сперечатися», що «основна функція театру — задоволення художніх, естетичних, духовних потреб громадян» і, «якщо держава, міська влада, усвідомлює просвітницьку, соціальну, художню, виховну функцію театру, то вона повинна з бюджету дотувати своїм громадянам цю різницю між справжньою і реальною вартістю квитка!» За моїми спостереженнями, *все це — не аксіоми*. Адже весь досвід світового театру, включаючи театр українських корифеїв, Андре Антуана, Макса Райнгардта, МХТ, Піскатора, Пітера Брука і ще тисяч інших, свідчить про те, що найзначніші події у царині театру відбувалися на позадержавній сцені. Ви можете уявити собі Шевченка, Кропивницького або Лесю Українку у черзі за державною дотацією? І друга теза — про державу, котра нібито мусить дбати про «задоволення художніх, естетичних, духовних потреб громадян». Якщо ви й справді вважаєте, що держава, котра не спроможна забезпечити фізичне виживання своїх громадян, «мусить дбати» про мої «художні, естетичні і духовні потреби», нехай би вона виділяла мені цільову допомогу на задоволення цих потреб, а я би сам знайшов спосіб витратити ці кошти — чи на відвідування Лувру, чи на придбання книжок, чи на колекціонування живопису. Втім-то й справа, мені здається, що у нас держава за інерцією нібито дбає про «художні, естетичні і духовні потреби», однак насправді лише *вдає, що дбає*, адже не має серйозної культурної політики. Це по-перше. Крім того, зверніть увагу, я ще не зреагував на вашу тезу про «художні, естетичні і духовні потреби». Що це таке взагалі? Я знаю систему базових потреб людини, визначених її природою і спрямованих на те, щоб жити, залишатися живою. «Художні, естетичні і духовні потреби» не належать до базових, це по-перше. А по-друге, сьогодні «художні, естетичні і духовні потреби» — це лише звичні

замовляння, запозичені з радянської доби, а не чіткі поняття. Подивіться на дискусію, що розгорнулася останніми роками навколо творчості Юрія Андруховича, Сергія Жадана, Григорія Грабовича! Тверезо подивіться на «Фонтан» Марселя Дюшана, на творчість Мандзоні, Херста. Ви й справді вважаєте, що тут ми зможемо дійти згоди у визначенні «художньої і духовної» складової цих творів? Хіба ми не спостерігали, як, додавши до цих слів префікс «анти» і розмахуючи цими гаслами, *вихователі суспільства* нищили митців?! Якщо хочете, заради експерименту, доведу вам, що ваші вистави — *антихудожні, антиестетичні, спрямовані проти духовності та інших чеснот?!* Крім того, скажіть, обстоюючи «виховну функцію театру», ви й справді вирішили виховувати мене, вашого глядача? Невже театр — це прихована виховна чи виправна колонія? Як бачите, я не про економіку, а про характер моїх, глядача, стосунків із театром.

А. Б.: Пане Олександр, ми з вами говоримо про абсолютні речі і мотивуємося різними завданнями, коли сперечаємося на цю тему. Я кажу, що театр без дотації — це аксіома, тому що знаю це на практиці. Я знаю, скільки театр може заробити і скільки він потребує на витрати. І так у більшості країн світу. Бродвей не чіпаємо, там інша історія. Коли я кажу про «художні естетичні і тра-та-та потреби», то кажу тією мовою, яку, і лише яку, розуміють чиновники, сподіваючись, що вони можуть почути ці слова і зрозуміти по-своєму, як важливо підтримувати театр. Звичайно моє розуміння функції театру дещо інше. Без цих «тра-та-та потреб». Але це розуміння зовсім не зрозуміле тим, від кого залежить доля державних театрів, більшості театрів в Україні. Ми втратили українське кіно саме тому, що вирішили буцімто кіно не може бути державним — має бути комерційним, авангардним, продюсерським. І тепер не маємо жодного кіна. Не маємо того кіноринку, про який ви кажете. І завдяки тому, що зберегли систему державного фінансування, — ми зберегли театр, акторську професію, режисерів і глядача. А як інакше? У нас немає сьогодні сав морозових, соловйових, дягілевих, промисловців алексеевих і т. д. Сьогодні таким меценатом може бути лише держава. Чомусь ті самі німці не соромляться допомагати театрам на 70–80 відсотків, задовольняючи потреби бюджету. І вони дбають про те, щоб театри відвідувало якомога більше людей, адже податки на театр платять усі, а користуються театром лише 30–40 відсотків. Вони вбачають в цьому соціальну несправедливість — мають ходити ті, хто платить. А чому німецька держава хоче, щоб люди ходили до театру — це вже мені невідомо. Може, вони і не використовують таких фраз як «задоволення тра-та-та-та потреб», але щось таки мають на увазі. Чомусь вважають, що театр — це важливо. Ви говорите про важливі театральні події, що відбулися на позадержавній сцені і, можливо, маєте рацію, я погано знаю історію театру, але насправді ми говоримо знову про різне. Ви про досягнення в автомобілебудуванні, про те як аматори,

або фрілансери, або комерційні магнати винаходять нові типи двигунів, збільшують швидкість, економічність і т. д, а я — про громадський транспорт, який щодня перевозить мільйони громадян і задовольняє їхні «тра-та-та-та» потреби. Це різні світи і різні філософії. Громадський транспорт без дотації держави помре. Я мабуть за природою своєю, за філософією, не прагну до якихось мистецьких звершень. Мені байдуже «нове слово в мистецтві», я не хочу бути ані Арто ані Бруком, ставити рекорди швидкості мені не цікаво. Я — звичайний водій троллейбуса. І мої проблеми відрізняються від проблем Шумахера. Я лише хочу, щоб люди прийшли до театру і задовольнили свої «базові» потреби — сміятися, плакати, лякатися, вірити, ненавидіти, дивуватися, захоплюватися і таке інше. Чи можна це назвати «задоволенням духовних і естетичних потреб»? Я гадаю — так. А от прагнути різноманітних звершень на театрі, — це задоволення лише однієї потреби, потреби режисера задовольнити власну пиху. Мені до цього байдуже. Так само як і Шевченкові, і Лесі Українці, гадаю.

О. К.: Андрію, дякую, ви дали мені гарну відсіч. І дуже точно сформулювали відмінності підходів. Перший раунд — 1:0 на вашу користь. Якщо не заперечуєте, інше коло запитань. Чи відрізняється (а якщо відрізняється, то чим саме) ваш спосіб роботи над виставою від, сказати б, хрестоматійного, на якому базувалася радянська педагогіка? Маю на увазі не лише можливі глобальні відмінності, а й дрібниці — те, чого немає у підручниках, але що підказав власний досвід, те, що можна назвати вашим особистим і, можливо, ваших учнів, *know-how* або принаймні *гаджетом*.

А. Б.: Менш за все мені б хотілося, щоб розмова перетворилася на якесь змагання. Але я розумію, що це ж ви мене так під'юджуєте!

О. К.: Звісно, не у змаганні справа. Ми лише намагаємося жорстко і переконливо окреслити позиції, створити гарну п'єсу, а для цього мені доводиться вдаватися і до провокацій, і до відвертого троллінгу.

А. Б.: Мені теж.

О. К.: Отже, повернімося до запитання.

А. Б.: Якщо чесно, то напевно нічого нового я придумати так і не зміг. Моя робота над виставою, як і годиться, починається з визначення головної і вихідної подій. Оскільки я, так само, як і усі, вважаю, що *поставити виставу, це поставити головну подію*. Це для мене найважливіше. Ці події пов'язані. Головна і вихідна. І зазвичай молодим режисерам найтяжче їх визначити. Їм, наприклад, дуже важко зрозуміти, чому в «Ромео і Джульєтті» *головна подія* — не смерть закоханих, а примирення родів. І вже ніяк не погоджуються, що *вихідною подією* є початок ворогування сімей, а не щось там ще інше. Потім я обов'язково визначаю, які сили протидіють у майбутній виставі. Це теж може бути складно. Хоча у хрестоматійній «Ромео і Джульєтті» це просто, любов (дітей) і ненависть (сімей). Але в інших п'єсах визначи-

ти це буває складно. Проте необхідно. Цей головний конфлікт формує конфлікт усіх дійових осіб і мотивацію їхніх учинків. Потім я малюю параболу — і подієвого ряду всієї п'єси, і життя всіх персонажів стосовно вісі головного конфлікту і вісі часу. Головне — щоб події ці обов'язково чергувалися відносно вісі головного конфлікту. Таким чином я визначаю, розмічаю структуру вистави і більше не повертаюся до цього. Ніби забуваю про це. Головна режисерська робота відбувається вже з актором. Тут теж усе дуже архаїчно і звично. Так би мовити, «за школою». Ті маленькі секретики, які відкрилися, уміщаються в декілька речень. *Будь-яка репетиція з актором — це психологічна гра*, рішення психологічних конфліктів у тандемі режисер — актор. Режисер і актор — завжди ворогуючі сторони. І режисер просто зобов'язаний перехитрити, обдурити, переграти, повести за собою, але так, щоб в актора не виникло підозри, що ним маніпулюють. А ти мусиш грати — і його психікою, і свідомістю. Дуже часто актори пасивні, закриті. У такому випадку слід *розгойдати їх*. Повести в зовсім інший бік, далекий від теми вистави. Включити їхню фантазію й активність. Вони повинні вмовляти режисера продовжувати репетирувати навіть після закінчення. Повинні закидати пропозиціями. Нехай навіть найнаївнішими і непідходящими. І під цей шумок потрібно непомітно «всунути» їм те, що необхідно саме тобі. Але так, щоб це пролунало з їхніх вуст. Так, щоб вони, підведені до цього тобою, народили те, що потрібно виставі. Здивуватися, як добре у них вийшло придумати це. Вони повинні думати, що все в роботі придумали лише вони. Це обов'язкова умова. Тоді вони ніколи не забудуть, не спотворять, не відмовляться від цього, скільки б років не йшла вистава. *Зіткнувшись з акторами вперше, треба уявити, що ти змієлов*. Як ти будеш поводитися, побачивши змію? По-перше, не треба її боятися. По-друге, — не думати ні про що інше, крім того, щоб її упіймати. По-третє — просто брати і ловити, без зволікання, по-діловому. Актор — це завжди гадюка, котра вкусить ледве ти забарився або злякався. Не можна залишати їм шансу сісти і сказати «давай, вичавлюй з мене». Це і є укус гадюки. Я прихильник тієї позиції, що в театрі мають переважати дев'яносто відсотків технології і ремесла. Технологію розробляли попередні покоління режисерів. Дурницею було б винаходити велосипед. Треба просто опанувати все те, що вміли до тебе. Тоді, можливо, тобі вдасться привнести в цю технологію щось нове. Я, наприклад, маю свою *«теорію стильового пирога»*, яку намагаюся відпрацювати до певної системності і методології. Йдеться про те щоб кожен глядач дивлячись одну виставу, мав можливість перегляду своєї окремої вистави, залежно від власних уподобань. Але здебільшого це поки що просто теорія. Дуже хочу, щоб вона прижилася на практиці.

О. К.: Я заслухався вашою розповіддю — одночасно і дуже прагматичною, і дуже поетичною. Ви, як той факір, — заворожили мене. Отямившись від вашого замовляння, озираюся і знаходжу у вашій розпо-

віді кілька моментів, про які хотілося би почути докладніше. Але не про вихідну подію, про яку навіть ні Георгій Олександрович з Аркадієм Йосиповичем, ні Марія Йосипівна з Анатолієм Васильовичем і Анатолієм Олександровичем не змогли остаточно домовитися. Про інше. Своє перше запитання я формулюю як ваш опонент. Чи не вважаєте Ви, що технологія дуже міцно пов'язана з двома речами, а саме — з одного боку, зі світоглядом, налаштованим в усьому бачити діалектику, тобто конфлікт, а з іншого боку, з природою образності конкретного типу видовища. Адже ні Аристотель, на якого, за звичкою, не читавши, ми посилаємося, ні пізніші «теоретики драми» про *головний конфлікт* нічого не знали. Ця категорія з'являється лише у Лессінга, потім її розвиває Гегель, далі ця ідея чіпляється до Фрайтага з його пірамідою і нарешті підхоплюється радянською естетикою, котра базувалася на діаматі разом із істматом. Коротко кажучи, коли в кожній п'єсі ми намагаємося побачити пірамідальний конфлікт, ми нав'язуємо драмі свою структуру. Тобто, бачимо те, що хочемо побачити, а не те, що пропонує автор. Отже, нічого не бачимо, просто маримо з широко розплющеними очима. Друге запитання формулюю не як опонент, а як уважний, зацікавлений слухач. Маю на увазі вашу «*теорію стильового пирога*». Хоча ви коротко про це сказали, але, мені здається, це дуже цікаво, і вже сама назва мене заворожила. Обидва запитання, між іншим, між собою пов'язані, адже, якщо кожен глядач, як ви кажете, «дивлячись одну виставу, матиме можливість перегляду своєї окремої вистави, залежно від власних уподобань», так само й різні режисери в одній і тій самій п'єсі можуть бачити різні структури — і не лише піраміди, а якісь спіралі, просто каракулі, випадково розкидані плями тощо. Або, спираючись на вашу метафору (водій тролейбуса), скажу інакше: ви пропонуєте мені виходити на тих зупинках, які мені непотрібні, тоді як я — просто пасажир, якому подобається їздити колом і спостерігати життя за вікном. Це теж п'єса, між іншим. Тільки відмінна від пірамідальної. *Пейзажна драма*. В якій світ, ніби застиглий, стоїть на місці і не рухається, він розгортається перед моїми очима, неначе сувій або панорама. І жодних подій.

А. Б.: Якщо говорити про нав'язування режисером власної структури, ігноруючи структури автора п'єси, то тут я можу сказати наступне: нав'язував, нав'язую і буду нав'язувати! Автор тексту залишається автором тексту. Цей текст є непорушним — бери, читай, насолоджуйся. Автором вистави є режисер. Текст у виставі лише один із багатьох компонентів. Для мене текст ніколи не буде стояти на першому місці. Текст лише привід для створення вистави. Тому, мені немає необхідності тремтіти над тим, щоб досягнути те, як саме бачив цю історію автор тексту. Зазвичай, я дуже добре це бачу, але структуру будую свою. Скорочую, перемонтовую, змінюю все так, як потрібно для вистави. Якщо автор сильний, то таких змін дуже мало, оскільки сильний автор сам чудово володіє технологією. Крім того, він інтуїтивно відчу-

ває тричасну структуру, адже ця структура є основою всього живого. Народження, життя, смерть. Зав'язка, кульмінація, розв'язка. Працюючи над Арістофаном, я зрозумів, що, на відміну від образотворчого мистецтва тих часів, коли художники ще не володіли навіть поняттям перспективи, драматурги вже будували свої твори використовуючи і теорію піраміди Фрайтага також. Насправді, якщо ми говоримо про драматичний театр, а я є режисером саме такого театру, то структура вистави є необхідністю, продиктованою природними вимогами. Драматургійна структура — це лише технологічний інструмент, за допомогою якого театр впливає на глядача. Тисячоліттями цей інструмент відточував свою майстерність. Враховував особливості психології, психіки людини. Сьогодні режисер (а також і вправний драматург) знають, як управляти глядачем. Скільки хвилин максимум може тривати зав'язка, на якій сторінці або хвилині має відбутися кульмінація і таке інше. Все це — виходячи з психології сприйняття людиною інформації словесного або емоційного характеру. На цьому етапі режисура давно вже не є самим лише мистецтвом. Режисура — це наука про вплив на людину-глядача за допомогою драматичного театрального мистецтва. Тому, можна виписувати спіралі і каракулі, можна в пошуках філософського каменя змішувати мідний купорос з вовною рудого собаки, але це буде алхімією, романтично лженаукою, це не сприятиме серйозним звершенням. А головне — це не працюватиме, бо глядач буде спати, нічого не відчуватиме і вдруге не прийде. У нас є дуже багато вистав, які як сувій — в них нічого не відбувається. Режисери цих вистав, напевно побачили саме таку структуру в пірамідальних п'єсах. Шкода, що глядачів, які б мали бажання спостерігати три години такий застиглий світ дуже й дуже мало. Ці вистави не затримуються в репертуарі. Їх дуже швидко знімають з формулюванням «через низький попит у глядачів». Щодо пирога. Ця моя теорія саме і виникла через бажання технологічним шляхом змусити абсолютно різних людей знаходити свій канал сприйняття вистави. Це передбачає, що, коли на виставу прийшла родина з трьох осіб з різними смаками — тато любить бойовики, мама мелодраму, а донька артхаус, то кожному членові родини треба дати власний телевізор і пульт. Кожен має дивитися своє кіно. Інакше, задоволений буде лише хтось один, решта спатиме. В даному випадку це три шари пирога. Їх може бути й більше. Зрештою, знайдеться глядач, ідеальний глядач, який буде здатен перетравити усі шари цього пирога одночасно. Повертаючись до аналогії з тролейбусом, — погано якщо він везтиме усіх глядачів від пункту А до пункту Б без зупинок. Адже більшості потрібно буде вийти значно раніше. Хтось потребує тривалої поїздки, за час якої можна багато чого осмислити, а комусь одну зупиночку — і вже вдома.

О. К.: Андрію, ясна річ, ви прагнете, щоб ваш театр був сучасним. Чим, з вашої точки зору, сучасний театр відрізняється від театру, скажі-

мо, вісімдесятих — початку дев'яностих? Маю на увазі не тематичний, а формальний аспект.

**А. Б.:** Зовсім не маю що відповісти на це запитання. Я вперше побував в театрі в 1995 році. І з тих пір театр для мене мало чим змінився. А що було в радянські часи — я поняття не маю. Не можу зробити порівняння.

**О. К.:** Так, Андрію, я розумію, що ви вже не застали вистав Костянтина Сергійовича і Всеволода Емілійовича, однак ви читали, бачили у записах вистави Ефроса і Товстоногова, Варпаховського і Юри. Крім того, очевидно, усвідомлюєте, що сьогодні навіть у Києві існують театри різних мов, отже, різних часів. Скажімо, у кіно ми одразу впізнаємо стилістику 1960-х і 1990-х. Можливо, якісь ознаки, на вашу думку, характеризують саме театр 2000-х?

**А. Б.:** Моя відповідь буде дуже короткою, бо насправді не маю що відповісти. Естетика сучасного театру, на відміну від консервативного радянського, як на мене, може похвалитися певною різноманітністю. Театр Жолдака, Богомазова, Кучинського, Малахова, Митницького, Одинокого — все це різні театри. У кожного з них своя дорога до глядача. Соцреалістичний «столовський» пайок змінився на шведський стіл, де кожен глядач може накладати собі все що заманеться. І це, на мою думку, прекрасно. Кордони відкрилися. Все що було заборонено, не відповідало радянським критеріям мистецтва, все зараз одночасно було вивалено на театральний стіл. Які наслідки матиме така асиміляція — побачимо вже невдовзі. Глядач, і лише він, формуватиме це театральне меню, адже в умовах вільного ринку *попит породжує пропозицію*. За якийсь час стане зрозумілим, що йому більше до душі.

**О. К.:** Чекати залишилося недовго, лише до грецьких календ.



## ВІТАЛІЙ ЖЕЖЕРА, ЛОЦМАН ІЗ ДЕРЕВ'ЯНОЇ ЗЕЛЕНОЇ БУДОЧКИ

*Віталій Жежера* (1953, Сулимівка Яготинського району Київської області) — український журналіст, театрознавець. Заслужений журналіст України (1996). Член Спілки театральних діячів України (1993). Член Спілки журналістів України (1996). 1976 року закінчив Київський театральний інститут ім. І. К. Карпенка-Карого. Від листопада 1976 року до квітня 1977 року працював завідувачем літературної частини обласного драматичного театру в місті Могильов (Білорусь). Від 1978 року працює в Києві. У 1978–1979 роках — молодший науковий працівник театального музею УРСР. У 1979–1982 роках — інспектор Головного управління культури. У 1982–1985 роках — завідувач літературної частини Київського молодіжного театру. Від 1985 року журналіст у газетах «Молода гвардія», «Голос України», «Газета по-українськи» та ін.

Цей діалог було здійснено впродовж двох тижнів у січні-лютому 2016 року у режимі запеклого листування.

**О. К.:** Віталію, ти — театральний критик. Що це таке? Яке місце належить тобі, — не в персональному, а у професійному розумінні, — на біржі мистецтва? Хто ти — біржовий маклер, брокер, ріелтор, ділер, аудитор, рекламний агент, агент з продажу, репортер світської хроніки, експерт, носій еталонного смаку, гід, тлумач, охочий до балачок споживач «духовності», жрець культу мертвих, який оцінює сьогодишній театр, спираючись на взірці й ідеали минулого?

**В. Ж.:** Уперше про це я подумав десь на четвертому курсі, бо вже настав час вибирати, куди подітися зі своєю професією після закінчення інституту. Цю історію я вже десь розповідав, але завжди готовий її розповісти, бо вона мені подобається. Отже, якщо дивитися з вікон інститутського корпусу через Хрещатик на Бесарабку, то там тоді (це 1975 рік) стояла дерев'яна зелена будочка, в ній сидів ассирієць і читав або лагодив взуття. Такі будочки стояли тоді в Києві не лише там. От я дивився й думав: ах, якби мені таку будочку! Я б сидів у ній і давав усім бажаючим консультації — *розповідав би, на який спектакль їм варто піти сьогодні ввечері*. Театрів тоді було небагато, але ж іще були якісь нерегулярні роботи молодих режисерів абощо. Я розповідав би про це усно — за карбованець, або писав би короткий, на сто рядків, текст — за те просив би троячку. Щоразу це було б трохи інакше сказано чи написано — адже йшлося б не взагалі про такий-то спектакль, а про те, хто в ньому грає саме сьогодні, а також про те, що на душі в клієн-

та, в залежності від пори року або погоди. Якби цю фантазію реалізувати, то, згідно із законами ринку, мені довелося би там якось називатися — біржовий маклер, брокер, ріелтор, дилер, може, навіть аудитор, рекламний агент чи агент з продажу. Але первісним для мене все одно залишалося оте відчуття, що я — *лоцман, добровільний провідник*. Згодом, працюючи в реальному театрі, я про цю візію забув на довгі роки, але, як виявилось, вона підсвідомо жила в мені й повернулася за цікавих обставин. Коли, вже на початку 2000-х років, Сергій Тихий створив «Газету по-києвски», то запропонував мені вести там рубрику, яку я сам захочу. Отут у мені й ожила раптом ота зелена будочка, з усіма необхідними емоціями. Я сказав Тихому, що готовий щодня вибирати якийсь із київських спектаклів і писати про нього максимум п'ятдесят рядків. Тихий підрахував і зауважив, що мене вистачить на тиждень, не більше. Ми побилися об заклад на пляшку коньяку, і я ту пляшку виграв, бо вів рубрику «Пойти в театр» років вісім. Правда, не щодня, а чотири рази на тиждень, така була періодичність тої рубрики. Звісно, театральні прем'єри в Києві відбуваються не чотири рази на тиждень, і навіть не щотижня, але ж про один спектакль можна писати не раз упродовж його існування. Ось вам прем'єрний акторський склад, а ось другий склад, а ось хтось увівся на роль, а ось у когось із сьогоднішніх виконавців день народження, нехай і не «круглий». Еге ж, тут є щось трохи і від світської хроніки, але без жовтизни. Словом, варіантів багато. Звісно, не всі вистави рівноцінні. І тут важливо нікого не обманювати. Бувало, я звертався до читача приблизно так: якщо вас вважають «невзискательною» публікою — не соромтеся цього, бо на таких як ви, тримається театр у всьому світі, і в Києві є немало спектаклів саме для вас, і один із тих спектаклів іде сьогодні там-то, і це стовідсотково «невзискательне» видовище, отже, у вас нині свято, я вам заздрю. Прикметно, що ніхто в театрах жодного разу за такі фокуси на мене не поскаржився. Сам Сергій Тихий не був аж таким театралом, але його інтригувала ця рубрика, я потім дізнався, що він іноді ходив на ті вистави, які мною номінувалися «для взискательних», і не розчаровувався. Тепер — щодо другої частини запитання. Я не носій еталонного смаку. Поміж іншого, люблю другорядні й навіть третьорядні спектаклі — якщо тільки вони зроблені без набундюченої зверхності, ось, мовляв, ми вам зараз покажемо високе мистецтво. А простодушний, нехай і невдалий спектакль, спонукає до співчуття і співпереживання, ти його хочеш «дограти» разом з ними, і це своєрідний кайф. Також я категорично не «жрець культу мертвих». Так, в історії театру у мене є улюблені періоди, приміром, театр корифеїв чи український театр 1920-х років (а тепер уже й наш театр кінця 1980-х — початку 1990-х). Одначе, посилатися на взірці, та ще й на ті, яких ніхто не бачив — абсурдно. Скажу банальність: *театр унікальний тим, що він — сьогодні-на-сьогодні*. Його не можна з чимось порівнювати. В інших мистецтвах — доводиться. Бо якщо ти побудуєш

Парфенон, тобі скажуть, що це копія. З тієї самої причини, хоч як би хотілося, ти не можеш повторити «Садок вишневий...» Шевченка чи «Енеїду» Котляревського. А в театрі можна спробувати «повторити» кого завгодно з великих, адже ми їх ніколи не бачили. Мені іноді здається, що історія театру і є отим «великим повторенням». Звісно, з певними нюансами. Я не бачив Миколу Садовського, але я бачив Федора Стригуна. Це не одне і те саме — але... хто його зна? Іноді дивишся на когось із молодих артистів на сцені й кажеш тихенько: «Здрастуйте, Гнате Петровичу!» Або: «Здрастуйте, Амвросію Максиміліановичу!» Й тебе радує не копіювання (бо оригіналу ти не бачив), а саме те, що в театрі можливо от просто сьогодні почати всю історію від початку, з нуля.

**О. К.:** Ти просто вибив стільця з-під мене, і я впав. Я сподівався, що ти скажеш щось пафосне, ми почнемо сперечатися, лаятися, я буду тебе під'юджувати, а тут, виходить, і сперечатися нема з чим. На перший погляд. Бо, як не крути, а виходить, що такі *реklamний агент*. Чи настирливий консультант у магазині, який підбігає до покупця з привітною посмішкою і запитанням: «Вам щось підказати? Допомогти?». Або, якщо тобі це буде більше до вподоби, *сомельє*, який радить підібрати напій і до ситуації, і до замовленої страви. Чи не здається тобі, що — чи то внаслідок посилення недовіри до друкованого слова, чи то внаслідок того, що люди в цілому стали здійснювати свій вибір самостійніше, — потреба у такому консультуванні стає меншою і, таким чином, професія критика, як, утім, і саме мистецтво, стає факультативною? Проте, якщо не хочеш, не будемо загострювати цю тему. Зрештою, факультативом можна назвати все що завгодно. Краще скористаюся тим, що опинився біля твоєї дерев'яної зеленої будочки, і звернуся за порадою. Уявімо собі, що я не так паталогічно закоханий у театр, як ти, моя любов стриманіша і, можливо, розсудливіша, я не театрал, а лише пересічний глядач, якому ти погодився бути добровільним провідником, лоцманом. Скажи, що мусить відірвати мене від улюблених книжок, аудіо- і відеозаписів, а зрештою, і від письмового стола, щоб я, зневаживши свої звичні справи, зробив собі неекономний подарунок — пішов увечері до театру? У конкретному місті, у конкретний час, враховуючи і вартість квитка, і шанс на розчарування, і найголовніше — енерговитрати. Адже я розумію, що сьогоднішні актори і режисери, так само, як і я, знеживлюються соціумом, умовами існування, складним, як завжди, політичним моментом, потребою зніматися у рекламних роликах і т. ін. І нам обом — театрові і глядачеві — стає все важче обмінюватися енергією.

**В. Ж.:** Ну, а тепер ти вибив з під мене стільця. Ти зі мною говориш, як із кимось фахово-серйозним. А я — любитель, аматор. Якщо хочеш — професійний аматор. І в цьому сенсі, нехай я навіть буду за посадою *«реklamний агент»* чи *«сомельє»*, я залишатимусь більше на боці клієнта, а не фірми. Як такий собі раптом один «свій серед багатьох чужих». Клієнт для мене таки «свій», бо я теж належу до тих наївних людей, які що-

вечора заповнюють театри (неймовірно!). У мене є Тоня, знайома продавщиця в гастрономі. Приходжу й кажу: «Мені оцієї бринзи». Вона ледь помітно морщить носа. Я уточнюю: «Тоню, у мене на балконі живе грак з переламаним крилом, це для нього!» Наступного разу вона каже: «Тут і для твого грака дещо е!» От я більше Тоня, ніж «товаровед». Через те мені не перестає бути дивно: чому зі мною товаришують такі серйозні хлопці як ото Клековкін, Васильєв, Фіалко тощо. Іноді це аж зворушує, їй-Богу. Переходимо до складнішого питання: чим я можу спокусити саме тебе, щоб ти сьогодні пішов до театру. Ось чим: я знайду для тебе *розумний* спектакль. Ні, не такий, що додасть тобі (чи будь-кому) розуму — таких не буває. Але я спробую знайти такий, що виходить за межі раціональних можливостей. Ну, приміром, ми можемо з тобою скільки завгодно говорити про оцю нинішню війну. І в межах раціональних можливостей зайдемо у безвихідь, бо в межах отих самих раціональних можливостей (як у межах законів Ньютона чи чотирьох правил арифметики) нам доведеться аналізувати й прогнозувати — тобто, робити те, що роблять навіть розумніші за нас аналітики, а питання все одно залишається відкритим, ми не одержуємо остаточної розв'язки. Все, що ми скажемо, навіть найрозумніше — це буде плід банального розуму. І от ми з тобою кидаємо цю безнадійну справу і йдемо до театру. А театр, як ти знаєш, іноді вміє дати певну картинку, в якій дійсність уміщається вся, поза раціональними поясненнями, вся — разом з «учора», «сьогодні» й «завтра». Таких спектаклів у Києві небагато, але два-три я для тебе знайшов би. На вибір: «Вечно живые» у Малахова, «Слава героям» у Жиркова, «Однорукий» у Білоуса. Всі вони — про війну, але не буквально про цю, що тепер. І саме через те, що вони «не про цю війну» — вони якраз дуже про неї. Можливо, після кожного з тих спектаклів ми з тобою скажемо собі дуже просту й невтішну, здавалось би, річ. А саме: *«Ця війна ніколи не закінчиться»*. Ця думка в кожному з тих спектаклів не звучить прямо й буквально, але вона гранично очевидна. Це — дійсність, додумана (чи відчута) до кінця. І в тім є надійність і втіха для душі й розуму. Здавалось би, ці спектаклі ставлять тебе перед поганою, песимістичною очевидністю. А виходить навпаки: ти заспокоюєшся, бо тепер знаєш систему координат, в якій живеш, а доки живеш, доти це тобі важливо. Ми з тобою можемо й не ходити на ті спектаклі, але ж ти не можеш заперечувати, що отакі явища, подібно до серйозної музики, здатні поставити душу на місце, в театрі час од часу трапляються.

О. К.: Безперечно, трапляються, і частіше, ніж дехто думає, бо інакше б навіщо нам про театр балакати?! Однак, Віталію, я не хочу *розумних спектаклів!* Ти теж зі мною говориш, «як із кимось фахово-серйозним», а насправді я пересічний, тобто нормальний глядач, як твоя знайома Тоня, і у мене випав вільний вечір, упродовж якого я хочу — як бджілка, — зібрати пилок, тобто враження, енергію, щоб завтра зранку знову йти на роботу. І в мене є двадцять або двісті накопичених гривень

(на двох — відповідно сорок або чотириста, плюс проїзд, буфет і т. ін.), які я можу витратити. І взагалі я передумав: ти не *сомельє*, якщо на боці клієнта, ти *радник в іншій грі* — у *тоталізаторі*, у *казіно*, на *біржі*. На яку конячку мені поставити? І чому виграш від відвідання театру буде більшим, ніж від прогулянки берегом Дніпра або від читання, скажімо, Пруста? Агітуй!

**В. Ж.:** Сашко, коли я говорив про розумний спектакль, я ж не мав на увазі, що він такий розумний, як алгебра. Ні, розумний спектакль — він розумний як кіт. Звісно, йдеться не про інтелект kota, а про довершеність цього створіння. Ну, може, ти більше любиш не котів, а риб в акваріумі, все одно йдеться про втіху від споглядання доведеної живої істоти. Там весь сенс у цьому. І в тому, що воно живе. А потім здохне — ото ж, дивися на нього, поки цього не сталося. Справді, споглядання живого театру, живого спектаклю можна замінити спогляданням Дніпра чи квітучої вишні. Але й Пруста можна тим самим замінити. Куди йому до живої вишні! Тільки навіщо замінювати? До речі, з Прустом, здається, простіше: він навряд чи дасть тобі протягом двох годин те, що може дати театр протягом тих самих двох годин.

**О. К.:** Твої відповіді, чи аксіоми, такі правильні і прості, що я сам собі здаюся ідіотом. Однак уперто хочу зрозуміти твою аргументацію і задовольнити своє невдоволення звичними відповідями. Сприймаючи твоє порівняння (він розумний як кіт), замислююся про інше: навіщо так багато котів? Це вже якась розбещеність?! Мені й одного вистачить, якщо матиму настрої спостерігати за його викидками. Далі. Ти кажеш «кіт». Небезпечне порівняння. Поміркуй сам: держава відгодовує цього «kota», тримає для нього цілу інфраструктуру — міністерство, управління, сам театр з багатомільйонними витратами, навчальні заклади і науково-дослідні установи... І все це лише заради «kota»?

**В. Ж.:** Давай уточнимо наші метафори. Зовсім не кожна вистава настільки довершена, як кіт. Отже, «котів» насправді зовсім не багато. Якщо дуже строго відбирати, то в цілому Києві по різних театрах їх набереться не більше, аніж пальців на одній руці. І це більш-менш постійна величина в останні роки. Ну, якийсь кіт умре, якийсь народиться, але в цілому популяція тримається в цих межах — чотири-п'ять. І це, можливо, стабільне число — незалежно від того, підгодовує держава чи ні. Скажімо, вона зовсім не підгодовувала жодної з компаній театру корифеїв, і там були сотні спектаклів, але з них далеко не всі увійшли в історію, тобто, в підсумку лишаються ті самі чотири-п'ять котів. Ото ж, я не берусь ані ганити, ані виправдовувати нашу малоспроможну державну машину. Вона насправді не «відгодовує kota», а лише (спасибі їй хоча б за це) с'як-так підтримує ареал, в якому ті коти самі собою водяться. Згадай: за часів нашої молодості держава строго слідувала, щоб цей ареал був зовсім малим. Думаю, ти не був тоді в захваті від цього. Тобі хотілось, щоб театрів було в Києві не три-чотири, а тридцять-со-

рок. Хіба ні? А тепер ти кажеш — забагато. Але ж якби їх було менше, то й котів би було менше, аж у напрямку до нуля.

**О. К.:** Ні, Віталію, я не вважаю, що у нас театрів забагато. Я взагалі про інше. Колись Мандельштам писав, що піти до Художнього театру — це для інтелігента означало майже те саме, що сходити до церкви, адже там, у театрі, інтелігенція відправляла найвищий свій культ. А чи відправляє вона, інтелігенція, свій культ сьогодні у театрі? І чи існує вона взагалі? Або — чий культ, культ якого глядача — відправляє сьогоднішній театр — культ інтелігента? богеми? люмпена? чи просто нервово виходить на демократичний ринок? Чиї свята він, театр, відзначає сьогодні? Хто здійснює цю відправу? Він ще й досі продовжує виховувати мене, глядача, у дусі патріотизму, розповідаючи «як космічні кораблі борознять простір всесвіту»? Чи просто, немов кіт, «самовиражається», за мої гроші, продовжуючи, за інерцією, існування у форматі, створеному понад сто років тому? І взагалі — яку роль відіграє у сьогоднішньому «гібридному» суспільстві заклад культури, театр? Для кого працює, яку потребу задовольняє? Чи він лише виконує функцію зовнішнього атрибуту «культури» (і в нас є театр), що й нерозрізані зібрання творів класиків, котрі витіснили слоників на книжкових полицях радянських часів? Теревені про «духовність», оптову реалізацію якої ніби здійснює театр, давно, ще від комуністичних часів, перетворилися на мем («духовне життя стає потужним фактором прогресу країни» і тому слід у сфері «духовно-моральній розвивати наступ на бюрократизм», тобто «відроджувати лєнінські традиції і критерії духовного життя», — було сказано ще у Резолюції XIX Всесоюзної конференції КПРС). Чи, може, театр, навіть у такому мінливому світі, як сьогоднішній, — це єдина твердиня, котра, немов «кіт», упродовж віків залишається незмінною?

**В. Ж.:** Ну, цей Мандельштам — чисто як наш Олег Вергеліс: «Ах, во мхате, ах константін сергеїч, ах, куда ви удалілись!» Еге ж, було колись щось таке. Невипадково ж при театрі Садовського в Києві гуртувалася мало не вся наша культурна хрестоматія: Чикаленко, Тичина, Рильський, Петлюра, Курбас, Василько, навіть Остап Вишня, який тоді ще не звався Вишнею. Зараз щось подібне уявити справді важко. Я всерйоз підозрюю навіть, що вся Армія УНР народилася виключно з публіки театру Садовського та інших подібних наших тогочасних театрів, публіки ідеалістичної й значною мірою саме інтелігентної. Але це давно минулося. Сподіваюсь, ми не будемо зараз аналізувати, чому і як воно минулося, бо я знов змушений буду вдатися до банальностей. Втім, одну банальність таки скажу (не для тебе, а радше для себе, щоб було від чого відштовхнутися). Ось ця банальність: і наш театр корифеїв, і пізніше МХАТ виникли як певна трансформація народництва, а в народництві базова річ — інтелігенція і народ, обов'язок інтелігенції перед народом (ну, й перед власною совістю теж). Совецький театр на цьому спекулював успішно й наполегливо. Сліди цієї наполегливості досі в те-

атрі видно. Хоча в цілому, Богу дякувати, вже немає отієї колективної зобов'язаності. *При тім, що театр мистецтво колективне (і сам по собі, і з боку публіки) — він, мені здається, останнім часом став заняттям більш інтимним. І для тих, хто його робить, і для тих, хто дивиться.* Це (нехай не повсюдно, а хоч потроху, подекуди) уподібнює його до поезії. Ти ж знаєш тиражі сучасної поезії: в середньому тисяча примірників. Очевидно, це реальний попит. Але поетів при тім не меншає. Отак і з театрами. У кожній виставі свій «тираж», тобто, кількість публіки. Тут мимоволі обмежується ота суцільна масовість смислу. Може, це не дуже вдалий приклад, але у мене є одна студентка-заочниця, з двома вищими освітами (юридична й економічна), завдяки цьому вона добре заробляє й дозволяє собі купувати квитки на всі (!) київські прем'єри. *Ну, такий собі приклад професійного аматорства* (учитись до нас вона пішла не для того, щоб стати бідним театрознавцем, а лиш для того, щоб більше знати про своє улюблене мистецтво). Я її іноді бачу на тій чи тій виставі. І зауважив таке: вона часто після вистави уникає мене. І розумію, чому. Боїться, що я змушу її говорити. А я сам нерідко не люблю говорити, саме тоді, коли театр мене зачіпає за живе. Підозрюю: щось подібне відбувається й по той бік рампи. Тобто, там є люди, у яких нема потреби говорити: «я хотів у своїй виставі підняти таку-от важливу тему, я хотів сказати людям, що...». І це добре. *Можеш називати це самовираженням за наші гроші.* Але якщо там усе чесно — я готовий платити. Сашко, у твоєму запитанні є водночас і констатація. Так, я згоден: в нашому нинішньому театрі є все, тобою перераховане — і спекулятивна «виховна функція», і нервові спроби створення «ринкового продукту», і розрахунок на грошовитого люмпена, і теревені про духовність. Але все одно є з чого вибирати.

О. К.: Бачу, з тобою, друже, треба озиратися, поводитися обережніше, суворіше і пам'ятати про межу. Бо ти мене так оплутав своїми лагідними і небезпечними байками, так приспав мою пильність, що ледь не завербував у свою віру; ще трохи і буду думати, що Мандельштам — це псевдонім Вергеліса. Ти кажеш, що кількість «котів», популяція, «це, можливо, якість стабільне число — незалежно від того, підготовує держава чи ні. Скажімо, вона зовсім не підготовувала жодної з компаній театру корифеїв, і там були сотні спектаклів, але з них далеко не всі увійшли в історію, тобто, в підсумку лишаються ті самі чотири-п'ять котів». Та ще й закликаєш, щоб я за те державі казав *спасіба*. Тут через свою безмежну лагідність і політичну необачність я прогавив цілу купу логічних та історичних помилок, яких ти припустився. *По-перше*, досвід театру корифеїв, про який ти згадав, це досвід театру позадержавного, а тому, можливо, такого успішного. *По-друге*, ти кажеш «далеко не всі увійшли в історію». Однак *історія* сама не пишеться, її пишуть конкретні люди — зі своїми амбіціями, талантами, особистими смаками й інтересами. Це той самий *неприродний відбір*, який було здійсне-

но ще з античною драматургією. Адже ти пам'ятаєш, що трійко античних класиків не завжди ставали переможцями під час драматичних змагань?! *Трете*. Якщо «в підсумку лишаються ті самі чотири-п'ять котів», то навіщо, здавалося б, збільшувати кількість? Тут, мені здається, взагалі праведне з несправедним переплутано. Бачиш, орієнтація на *видатні явища* — річ небезпечна, як і критика в цілому. Тому я й розпочав нашу розмову з питання про те, чиї інтереси у театрі ти любиєш. Ти зізнався, що твої улюблені періоди в історії театру — театр корифеїв і театр 1920-х років. На перший погляд, ти нібито їхні інтереси і любиєш. Але це лише на перший погляд. Бо тут так само діє *неприродний відбір* — і кожен із нас у минулому любить той театр, інформація про який просочилася, була допущена — і не лише державою, а й «незалежними» критиками, а згодом — залежними від своїх смаків і політичних інтересів істориками театру. Поясню простіше: античний театр було просіяно крізь сито; і з того ситника було сформовано смак псевдокласики, котру нібито заперечували, тобто будували антитезу, романтики; однак теза й антитеза все-одно утворюють єдине ціле; так само й далі, і з того взірцевого борошна, просіяного крізь сито, сформовано наші з тобою смаки. А тепер дивися, що з цього *просіювання* випливає далі. Проблема не в тому, щоб ми у «сухому залишку» отримали п'ятьох твоїх «котів», а щоб кожен із нас отримав *свого, непросіяного крізь сито, тобто не кастрованого, природного «кота»*. Бо інакше — ми, як той кіт учений, — *всё ходим по цепи кругом*. От, ти іронізуєш і з приводу МХАТу, і з приводу Мандельштама, і з приводу Станіславського. Це саме те сито, крізь яке просіюєш театр. І поради твої, лоцманські, такі самі просіяні, а не безневинні, адже ти — критик. Те саме і державний заклад, який існує моїм коштом. Я маю право отримати від нього не лише просіяне, а те, що потрібно саме мені. Таке саме право маєш і ти — кохатися у театрі корифеїв і 1920-х років. Я ж не випадково нагадав тобі Мандельштама! Знаєш, я вигадав собі колись таку толерантну конструкцію: коли до якогось твору не лежить душа, я кажу собі — *це не моє свято!* Це свято якоїсь іншої конфесії або естетичної орієнтації. Хай собі святкують! А я піду до свого храму. Ти вважав колись, що не любиш оперу, а потім побачив «Дон Жуана» Моцарта (того самого, де Гардінер за пультом) і, вже пройшовши півжиття, здійснив відкриття: «Виявляється, я люблю оперу!» А чому раніше не любив? Бо не те і не там дивився і слухав, бо бачив лише просіяне крізь сито, а висновок переніс на всю оперу. І не забагато мені, Віталію, театрів, не перекручуй! А замало. Тільки дуже мене непокоїть, що держава, тобто ті, хто виступають від її імені, тримає і їх, і мене на ланцюжку — хоч і не позолоченому, а салом таки змащеному. І думаю я собі, Віталію, звідки ці палкі обійми? І чому театр корифеїв, незважаючи на сотні обмежень, міг — усупереч державі! — виживати, а сьогоднішній театр — ні. І те саме я думаю, Віталію, і про тебе, журналіста, театрознавця, крити-



ка, лоцмана з дерев'яної зеленої будочки, і про себе, теж причетного до цієї справи. Невже ми такі кволі, безпорадні та недужі? Невже настільки *схожі на лева*? Можливо, ти не помітив, що саме *завдяки невтручанням держави* наші митці в інших видах мистецтва — у літературі, музиці, образотворчому мистецтві — вийшли на світовий ринок? Чи ти не знаєш, що наші артисти цирку, співаки, танцюристи показують свої таланти на різних світових майданчиках — від Китаю до Парагваю? А ти закликаєш, щоб я сказав *спасіба?! Спасіба партії за те, що сонце сходить? І ти хочеш запевнити мене, що все це — Божа роса?! Невже ти не замислювався про те, чому ціла купа театрів наприкінці ХІХ століття називала себе вільними і незалежними? І чому саме ці театри — театри на свободі, як їх хотів назвати Віктор Гюго — створили театральний бум?! Той самий бум, який, будучи зафіксованим тодішніми критиками й оспіваний пізнішими істориками, закохав тебе у два відносно незалежних українських театри — театр корифеїв і театр двадцятих років? І чому, скажімо, Заньковецька відмовилася від державної (імператорської) сцени і залишилася серед своїх? Ти пропагуєш свободу й одночасно закликаєш мене сказати *спасіба* за театральні радгоспи і за розкуркулені на початку 1990-х років студії? Вибач, друже, за монолог, завеликий і занадто емоційний, але мене лякає не згаданий тобою «совецький театр» (насправді, радгосп), а нестерпна прудкість, з якою ми й досі шукаємо в ньому свою маленьку радість буття, відмовляючись від винограду і запевняючи себе, що він, як казав Глібов, *кислючий-прекислючий*. До речі, ти не звернув увагу на те, що найвидатніші вистави європейського театру ХХ і вже ХХІ століття, до якого ми буцімто прямуємо, здійснено на позадержавній сцені?*

**В. Ж.:** Ах, Сашко! Твій пристрасний монолог просто зачарував мене. Як казав Прокіп Сірко, люблю поговорити з розумним чоловіком. Отак би не відповідав нічого — а просто слухав тебе. Втім, зроблю кілька уточнень — не заради дискусії, а лише заради уточнення певних координат. Передусім, уточнимо питання про «спасіба» державі. Допускаю, моє «спасіба» (хоч я цього слова й не говорив) обумовлене тим, що я більшу частину життя прожив таки в совецькій державі, й вінис звідти немало звичок, добрих і не дуже, в тім числі звичку до певного обачного конформізму чи консерватизму. Та й ти ж, Сашко, виріс із того самого совецького часу, і оця твоя чудова категоричність, між іншим, теж дуже советська за природою. От ти кажеш: все хороше в театрі виникло не завдяки державі. І крапка. Гаразд. Але ось тобі лише один приклад: Данченко з Лідером зробили «Тев'є-Тевеля» якраз у класичному державному театрі, в тому самому театральному радгоспі, що ти його не любиш. І ми з тобою отак просто й не скажемо, чи дав щось подібне якийсь «вільний театр», у нас чи навіть не у нас. Та й твій улюблений Лідер в «тій державі» прожив більше, ніж ми з тобою разом узяті. То й що? От якраз у цьому сенсі я проти просіювання

історії: там був Лідер, але був і Корнійчук, я люблю цю історію всю повністю. І мені прикро, що ми не маємо досі повної, добре документованої біографії того ж таки Корнійчука. Бо тут наше театрознавство мимоволі уподібнюється тим юним шкільним випускникам, які щиро вважають, що до 1991 року «нічого не було». А якщо брати далі — вважаю, нам вкрай необхідні кілька нових монографій не лише про театр корифеїв, а й про їхнє оточення (всілякі там Гайдамаки), бо це — як ото «великі голландці» й «малі голландці». Далі. Ти пишеш: чому театр корифеїв міг, всупереч усім заборонам, виживати, а сучасний театр — ні? Ну, це як сказати. Знаєш, я недавно їздив до Білоцерківського театру (здається, близько тобі знайомого по молодих роках). Сашко, я був вражений! Це живий театр, там кипить життя, там заробляють на себе, завдяки чому театр має в місті 76 (!) службових квартир для своїх молодих працівників, там повноцінний балет (з власним репертуаром), там симфонічний оркестр (також із власним репертуаром). Навіть у Києві чогось подібного нема. Афіша драматичної трупи в Білій Церкві не надто оригінальна, більшість — випробувана українська класика та сучасні модні комедії, але є й Шекспір («Отелло»), і навіть Оскар Вайльд («Портрет Доріана Грея»). При тім, «держава» наша підтримує цей театр не більше, аніж вона «підтримує» інші провінційні театри. Між іншим, у тому театрі немає головного режисера, керує директор! Отже, успішний досвід виживання такі є. І, можливо, цей досвід у нашому дивному нинішньому суспільстві базується таки на певному консерватизмі, корені якого наполовину советські. Тут я згадав би інший театр — Волинський (Луцьк). Там художній керівник — Петро Ластівка. В нинішніх суперечках про театральну реформу він висунув цікаву тезу, адресовану «реформаторам». Теза така: «Модель того українського театру, який нині є, придумала насправді не радянська держава, а корифеї, Кропивницький та іже з ним. Отож, панове реформатори, не руйнуйте того, що не вами створено. Якщо можете — підтримайте нас фінансово, а не можете — відійдіть убік і хоча б не намагайтеся щось там економити за наш рахунок!». Здавалось би, позиція консервативна, а втім — хто зна. Ну, й ще одне. Ти кажеш, що тебе лякає нестерпна легкість, із якою ми й досі шукаємо в нашому бідному радгоспному театрі свою маленьку радість буття. Тут ти влучив у точку — якщо говорити не про «ми», а про мене. В тому бідному й дуже обмеженому просторі, в якому ми з тобою вирости, я навчився дечому безумовно корисному. А саме: навчився шукати якраз маленькі радощі. Можливо, я зараз спрочую оту твою тезу, від якої відштовхуюся, але вміння знаходити маленькі радощі — не найгірше з наших умінь. Думаю, ти з цим згоден, бо хто, як не ти, побудував цілу книжку навколо «мітіюкі». Тут можеш зробити для читача зноску — що таке «мітіюкі», але, якщо я правильно розумію, «мітіюкі» — це зовсім не те, що ти називаєш спекулятивним відсіюванням. Мітіюкі — це щось дуже

природне для нашого сприйняття світу. І мене, приміром, лякає дивна любов наших колег до статистики, до порівняння великих цифр. Кажуть: ах, у Києві 30 театрів, а он у Москві — 200. Ну, мабуть, з точки зору статистики 200 краще, ніж 30. Але з *точки зору окремої душі...* не знаю, мене часом гнітить думка, що мені життя не вистачить, щоб побачити до кінця оті п'ять спектаклів, оті «п'ять котів», про яких ми раніше говорили. А якщо вже більше — то це немов ото «Ксанфе, вищий море!», як казав Езоп в однойменній п'єсі Фігейредо.

О. К.: Віталію, ти мене дивуєш, удруте вдаючися до одного й того самого трюку. Спочатку — комплімент, я — розімлів, втратив пильність, бо зовні здалося, що ти ніби залагодив і викроїв усе так, що нема з чим сперечатися. А потім роздивився і — Охрімова свита, суцільні підміни, дуже артистичні, а тому й непомітні неозброєним оком! А я ж попереджав, що буду тепер пильнувати! Справді, ти маєш рацію, я теж виріс «із того самого совєцького часу» і, можливо, «моя чудова категоричність — совєцька за природою», а може й ні. Бо за чверть століття вона змінилася, і я став іще менше задовольнятися *бла-бла-бла* і більше довіряти собі і своїм очам. А ти? Чи ми живемо в різному часі? Далі. Ти «передьоргуєш»: я не кажу, що «все хороше в театрі виникло не завдяки державі», я кажу — в західному театрі. А у нас іншого театру, крім державного, впродовж майже століття й не було. Дрібничка, але не треба «пересмикувати». Далі — знову краплєні карти. Я не казав, що не люблю «театральні радгоспи», я не люблю безальтернативності, монополії, коли безвихідь, і мене практично позбавляють вибору; але мені дуже подобається, коли є і «Укрпошта», і «Нова пошта». Далі — цілком погоджуюся, і про Корнійчука, і про Гайдамаку, однак з Петром Ластівкою ти знову наплутав, припускаю навіть, що свідомо. Коли він каже, що «модель того українського театру, який нині є, придумала насправді не радянська держава, а корифеї, Кропивницький та іже з ним», він має на увазі мистецький, а не організаційний бік справи, бо корифеї не мали державного театру. Якщо ти маєш на увазі Український національний театр, створений Центральною Радою і підтриманий урядом Скоропадського, то не мені тобі розповідати, чим це все скінчилося. Можливо, ти пам'ятаєш, що коли Садовському за часів гетьманату запропонували удержавити його театр, він остерігся й відмовився, бо знав, до чого це веде. Так само, між іншим, і Станіславський, який 1918-го року звертався до Наркомосу: «Мое убеждение, моя мольба, моя просьба — учить отсутствием средств, но не тем способом, чтобы насыпать им [театрам] в карманы денег. Пусть сами зарабатывают каждую копейку, оценят всякую копейку, тогда поймут, что это значит — зарабатывать своим талантом. Система поощрения деньгами — это пагуба». На додаток згадай ще й спогади директора імператорських театрів Теляковського! І ще одне. Ти кажеш «отже, успішний досвід виживання таки є». Ти, мабуть, погарячував. Бо тебе не може не лякати це слівце — *виживання*. Здається,

вперше я звернув на нього увагу відносно нещодавно у телепередачі про Гната Юру і театр Франка, в якій ти теж брав участь; потім почув це про Заньковецьку, потім — десь іще. Подумай, що ти зараз сказав: *успішно виживає!* Успішно виживати не можна, успішно можна тільки жити! *Тобі подобається виживати?* А мені — ні. На початку цього століття кожен із нас робив якісь спроби перейти на роботу в недержавну структуру. Але потім повертався. Чому, Віталію? Чи не тому, що й антреприза, навіть створена потужним продюсером і зірками сцени, чомусь у нас, у наших кліматичних умовах, виявляється нежиттєздатною? І що цьому заважає? Ось про що я, Віталію! Про те, що наші обранці обговорюють сьогодні законопроект «щодо удосконалення системи державного управління у книговидавничій сфері» замість того, щоб створити *закон про невтручання* і не заважати книговидавничій справі! Чи, може, ти тільки прикидаєшся, а насправді розумієш, що між цим законопроектом і законопроектом про заборону критики влади лише один крок? А далі — *back in the USSR!* До речі, чи не звертав ти увагу на те, що перші видання Франка було здійснено «накладом автора»?

**В. Ж.:** Сашко. Відповідаю через два дні — був не при комп'ютері. Може, й на краще — ці два дні дали змогу пересердитись. А сердився — бо ти сказав, що я граю крапленими картами. Ти ж мене ніби знаєш. Я граю чесно, навіть якщо доводиться грати фантиками. Принаймні, вірю, що мої фантики чесні. Нехай це самообман, але вважаю, що краще самому обманюватися, аніж обманювати інших. Можливо, ця моя позиція — це позиція «корисного ідіота», яких ще трохи залишалося навіть за часів пізньорадянських. Мабуть, я вже таким і залишусь. Це не означає, звісно, що я хочу назад в СРСР, але певна звичка виправдовувати дійсність («*все суцє — істинне*») від тих часів залишилася. Надто довго я вірив у хитрий марксистський постулат «свобода є усвідомлена необхідність». Тепер вже не вірю, але цей спосіб думання все одно десь укорінився в підсвідомості. Отож, якщо глянути правді у вічі — я зовсім не той, хто тобі для цього діалогу потрібен. І я вже був готовий сказати тобі «до побачення». Але подумав: а раптом я принесу Клековкіну трохи користі — саме отакий, як я є? Адже — отакий, як є — я належу до того середовища, яке, може й не бажаючи того, гальмує справу. Можливо, саме через таких, як я, вільний театр, позбавлений державної опіки, виявляється нежиттєздатним у наших кліматичних умовах. Боюсь, що в постколоніальних умовах цей процес самозвільнення затягується надовго, а може навіть тут є незворотні травми. Інакше Чорна Африка, звільнившись ще на початку 1960-х років від опіки білих людей, давно повинна була б уже перейти з Третього Світу хоча б у Другий, але цього досі не сталося і хтозна, чи станеться. Та що там Африка! От наш останній Майдан — який був чудовий вибух свободи, і що? Майдан знову вручив свою свободу під опіку тієї самої держави! Те самісіньке, очевидно, відбувається й у театрі — інерція звичного іс-

нування. Ти в якомусь із попередніх листів наводив приклад: мовляв, ах скільки наших артистів, режисерів та інших митців успішно працює по всьому світу, від США й Британії аж до Японії. І що цей приклад доводить? Тільки те, що всі ті артисти, режисери та інші митці, за совковою звичкою, знайшли собі місце, де їм комфортно працюється, де про них хтось дбає. Бо тут дбати явно перестали. І от вони й перебігли туди — на все готове, де «все готове» створене зусиллями цілих поколінь. І там є дуже достойні таланти — Жолдак, Більченко й багато інших. А ті, що залишилися, не мають сміливості відмовитись від того, щоб підстрахуватися. Нібито ж успішна компанія «Бенюк-і-Хостікоєв», але про всяк випадок краще працювати в штаті театру імені Франка. І це ще нічого, а більше ж інших прикладів, часом зовсім недостойних. Приміром, працюєш ти в театрі Оперети, добиваєшся собі статусу Національного театру — й отримуєш змогу за державний кошт імітувати на своїй сцені бродвейські (!!!) мюзикли! Не абсурд хіба? Їй-Богу, в Білій Церкві достойніше. Підсумовую: *нас стримує інерція ілюзій*. Інколи ці ілюзії шляхетні. Згадай покійного Богдашевського. У нього була стаття, що звалася «Театр — не крам». Чудова назва, цілком советська. А головне — підтверджена власним життям, яке неможливо прожити двічі. Чогось дуже хочу повернутися до тези: твоя нетерпляча категоричність, Сашко, теж певною мірою належить до совецьких звичок. Ну, можливо, ти спеціально загострюєш цю категоричність з полемічною метою, я це розумію. Але виходить от що. Ти спостерігаєш еволюцію театрального процесу і кажеш: ах, у нашому кліматі ось уже 25 років не приживається модель вільного театру, такого, що працював би «власним накладом». І з цього ти робиш песимістичний висновок, що наша нинішня еволюція нікудишня, бо вона не дає швидкого й очевидного — революційного — результату? Боюсь я, що, з огляду на консервативну природу театру, в ньому нічого не відбувається швидко. Між полтавським театром Котляревського і театром корифеїв минуло більш ніж півстоліття. Тут би треба нам пильніше придивитися до нашої нинішньої еволюції і подивитися, куди вона йде. Можливо, ми це згодом спробуємо зробити, а зараз просто зауважимо для пам'яті, щоб не забути. Але є речі, Сашко, щодо яких я — більший песиміст, ніж ти. Часом мені цілком серйозно здається, що в українського театру немає майбутнього. Ознаки катастрофи, можливо, дрібні, але системні, а найгірше — що на них ніхто не звертає уваги, вони не є проблемою для нашої театральної спільноти. Якось я запропонував одному своєму студентові написати проблемну статтю про те, що в українському театрі практично відсутня розмовна українська мова. Грубо кажучи, на сцені всі, окрім Проні Прокопівни, розмовляють більше чи менше штучною мовою, як іноземці, і ця тенденція загрозлива, бо мова — то таки спосіб мислення, а в цьому випадку виходить не «спосіб мислення», а лише «спосіб перекладу», часто дуже приблизного. Ну, той хлопець з ентузі-

азмом написав проблемну статтю. Я був вражений: головним об'єктом його критики стала вистава франківців «Кайдашева сім'я». Власне, не сама вистава, а текст Нечуя-Левицького! Саме цей текст було названо прикладом мертвої мови, мови, якою ніхто не розмовляє. Автор пропонував оживити цей текст. І знаєш, яким чином? Він пропонував замінити текст Нечуя отією суконною мовою, якою розмовляють диктори українського телебачення (дика суміш напівзасвоєних галицизмів та англіцизмів, замішана на московсько-советському канцелярському синтаксисі). Приїхали! Коло замкнулось: власне, той студент запропонував те, що повсюдно відбувається само собою: театри підмінюють живу мову штучною, телевізійною. Коли я кажу, що це роблять театри, то маю на увазі, що це роблять і актори, і драматурги, і режисери, всі. Це пошесть. Ознаки цього є повсюди, навіть там, де важко було сподіватись: у столичних франківців і навіть у заньківчан. Ну, «Кайдашеву сім'ю» вони ще не «адаптували», але до того йде. І рік навіть не в лексиці. Деградація відбувається, що найгірше, на елементарному, молекулярному рівні. Я б, здається, міг цілу дисертацію написати — під назвою «Проблема “А” в сучасному українському театрі». Що мається на увазі? Повсюди питоме «Га?» актори підмінюють безневинним «А?», за яким стирчать вуха такого собі «Ась?», і це означає, що мова руйнується на рівні ще до-смісловому. Боюсь, процес необоротний. Саме через те, що це нікого не турбує. Тобто, вже вимерли люди, яких би це турбувало. І в театрі вимерли, і серед публіки теж. Колись той самий Нечуй-Левицький написав брошуру «Про непотрібність великоруської літератури для українців та інших слов'янських народів». Багато в чім наївна брошурка, але там є такий пасаж. Мовляв, купці з п'єси Островського зовсім не схожі на купців українських, ось чому, коли в наших театрах ідуть п'єси Островського, зали напівпорожні (у Києві — повні, але ж Київ дуже дивне місто). Нехай це хуторянська позиція, але мені важливо інше: у Нечуя ще були реальні, культурно-обумовлені підстави так говорити. За останні сто років полюси помінялися незворотно. І мене це непокоїть набагато більше, аніж темпи модернізації театру.

О. К.: Віталію, така позиція мені відома. Той самий *комунізм, тільки навиворіт*. Це позиція тих, хто вважає Андруховича, Жадана і Грабовича ледь не ворогами українського народу. Про такий «соціально-політичний підхід» писав ще Чижевський: «Старіші дослідники стояли майже виключно на засадах народництва, радянські — на засадах марксизму. Але спільне в них — шукання в творах старої й нової літератури рефлексів, відображення соціального та політичного життя в часи постання творів. Літературні твори часто розглядаються лише як джерело для пізнання соціальних та політичних умов їх часу. *Спільною рисою всіх дослідників соціально-політичного напрямку є оцінка літературних творів з погляду їх корисності для “народу”, “пролітаріату”, “революції” і т. д.*». На відміну від тебе, я не сприймаю

мистецтво театру як мистецтво мовне. Думаю, саме в цьому і полягає особливість театру двадцятого, а надто двадцять першого століття — він став, або стає, позавербальним. Щоб аспект, про який я кажу, став зрозумілішим, уяви, що ми говоримо про театр пантоміми, про балет, про оперу, виконувану мовою оригіналу (скажімо, італійською) або ж навіть про живопис. Я не вважаю, що Нечуя слід переписувати, однак пригадую, що англійці переклали Шекспіра. І пам'ятаю, що у Києві на початку минулого століття були український, російський, польський та єврейський театри; тут мирно співіснували православні, католицькі і лютеранські храми, кірха і синагога. Незалежно від того, подобається це тобі, чи ні, 1895 року Сергій Єфремов занотував у Щоденнику: «Був на репетиції трупи Кропивницького <...>. Українські артисти говорять на яких хочеш мовах, тільки не на українській. За три години, що просидів я в театрі, я не чув і жадного українського слова, хоч би на сміх який-небудь артиста, звертаючись до другого, промовив українське слово. <...> Сам Кропивницький (один з видатніших українських письменників!) не прохопився й жадним українським словом, як звертався з різними увагами до артистів. Так чеше по московськи, наче природній москаль!» Я сприймаю це свідчення як факт з історії мого народу, ти — вочевидь, як привід для великого плачу. Але я пам'ятаю й інше, як Кропивницький писав у листі до М. Аркаса: «Увійшов в уборну (давню це було) сивоусий дідуган, в жупані з люлькою в зубах і трохи під чаркою. “Ти Кропивницький?” — “Та що з того?” — “Горілку п'єш?” — “Ні”. — “Люльку куриш?” — “Ні”. — “Вареники їси?” — “Трапляється” — “Так горілки не п'єш?” — “Ні...” — “Який же ти хохол?” — “Та отакий, як бачите...” Повернувся і пішов назад». Ця проблема пов'язана з іншою — з державницьким мисленням: мислити культуру і театр здебільшого в межах державних кордонів, інституцій, мови і, як свідчить Кропивницький, навіть вареників з горілкою. Але культура в цілому і театр зокрема не так однозначно ставиться до цих ознак національної ідентичності, її стратегії набагато прагматичніші. Європа воювала з арабами, однак запозичила у них систему числення. Так само й у ХХ столітті — представники чорного континенту змусили нас співати і танцювати у супроводі їхніх ритмів. Бо справа, мабуть, не в державних інституціях, а у мистецьких винаходах. Пам'ятаєш, Мейєрхольд, німець, до речі, казав, що «режисура — це винахідництво». Винахідників притягує ринок, він їх створює. На відміну від державних інституцій, тобто бюрократії, котра лише самозбуджується і самовідтворюється. Будителями авангардового театру була не держава, а її антипод — анархіст Бакунін та його ідейні нащадки. Жертовний світогляд державника, який несе на своїх плечах плач багатьох поколінь, і світогляд анархіста — Драгоманова, між іншим, — дуже відрізняються. Злет німецького театру від другої половини ХІХ століття забезпечила не держава, а приватна ініціатива і єврейство — Людвіг Кронек, Отто Брам, Макс Райнгардт, Макс Геррманн. Тому державник Гітлер ледь не

луснув від зневаги до них. Так само не завдяки підтримці держави маємо Шевченка, Франка, Лесю Українку. Бо ідеал державного мистецтва — це військовий парад, першотравнева демонстрація і виставка досягнень народного господарства, причому вічний, повторюваний у незмінному вигляді століттями. Ринок, як природна форма самоврядування, навпаки — оперативний, він прислухається до життя. Тільки не плутай ринок з базаром. Маю на увазі не лише фінансову складову, а передусім — діалог. Вільне мистецтво — діалогічне, державне — монологічне. Про це, між іншим, мріяли і корифеї, а Старицька-Черняхівська поклала надії на те, що колись настане час і «смак її [української інтелігенції] запаує “на ринке” українського театру». Бо за відсутності ринку — лише «православ'є, самодержав'є і народність», звісно, в адаптованому до місцевих умов викладі. Прикладів злету позадержавного мистецтва, хоча ти їх і не помічаєш, тисячі. Наведу лише два приклади — Квітка Цісик і Григорій Грабович. Як на мене, Віталію, проблема не в тому, що погано володіють українською мовою (і Квітка-Основ'яненко і Шевченко теж писали російською), а в тому, що не володіють англійською. Бо на сьогоднішній день саме вона є інструментом виходу на світовий ринок. Завтра, можливо, буде інша — приміром, китайська. Якось разом зі своїми колегами я спілкувався з директором Інституту мистецтв з Гетеборга, Швеція. Вона розповідала, серед іншого, про їхні наукові видання. Її спитали, якою мовою вони друкують книжки. Здивувавшись дурному запитанню, вона сказала: англійською. Однак боюся, Віталію, що ця тема — невичерпна. Якщо хочеш, щоб останнє слово залишалося за тобою, можеш додати щось до цього, але ні те, що скажеш ти, ні те, що скажу я, вже не має значення, адже свої позиції або забобони — з одного боку, державника і романтика, а з іншого — чи то ліберала, чи то наївно-поміркованого анархіста, чи то прагматика, чи то «безродного космополіта» — ми окреслили і, думаю, варто перейти до іншого кола проблем.

**В. Ж.:** Гарзд, Сашко, я готовий перейти до іншого кола проблем, але перед цим скористаюся з твоєї пропозиції «щось додати» до раніше сказаного, хоч це, як ти кажеш, «вже не має значення». Те, що я додам до сказаного, буде дуже песимістичним. Ти ж знаєш: я не той дідуган, що екзаменував Кропивницького на предмет «хохла». Ти це знаєш від часів, коли я фантазував про модернізацію «Наталки Полтавки», адже ти сам публікував ті фантазії в «Українському театрі». Отже, дозволь не погодитися з тим, що мова в театрі — це лише рудимент державницької рецепції культури, вкупі з кордонами, інституціями та варениками. Якраз мову з цього порочного переліку треба забрати і поставити в інший перелік. У перелік речей, основоположних для будь-якої рецепції. Не буду зараз посилатися на Потебню, скажу лише про твої аргументи. Ти нагадуєш, що Кропивницький на репетиціях послуговувався російською мовою, а отже — він нічим не відрізнявся від режисерів нинішніх, а отже й проблеми тут ніякої нема. Але Кропивницький таки відрізняв-



ся! Хоча б тим, що він таки живу українську мову знав, і п'єси нею писав, і на сцену імператорську таки не переходив, бо довелось би перейти на «імператорську» мову. А наші вже не знають української мови, або «знають» вельми приблизно, і часто не мають потреби знати її справжню. Якось мені замовили переклад російської п'єси на українську мову. Режисер, який її ставив, зустрівся зі мною й попросив: «Тільки ты сделай так, чтобы не слишком по-украински!» Зрозуміло, про що я? Інші твої аргументи: онде англійці перекладали навіть Шекспіра! Сашко, вони ж його перекладали таки на англійську, а не на глобіш і не на сусідню (скажімо, кельтську) мову. Далі: онде шведи пишуть театрознавчі книжки англійською! Підозрюю, що пишуть вони таки глобішем, а не інглішем. А от свого Стріндберга грають, мабуть, поки що по-шведськи. Потім ти кажеш: «у Києві на початку минулого століття були український, російський, польський та єврейський театри... незалежно від того, подобається це тобі, чи ні». Подобається, Сашко! Дуже подобається. Але дозволь спитати: а куди це все поділося на початку нинішнього століття? І зауваж: картина змінилася на вигоду не польському, єврейському чи українському театрові. І навіть поки що — не на вигоду англійському. І навіть не на вигоду пантомімі та іншим безсловесним жанрам. Отже, мова все таки (ну — поки що, в межах нашого з тобою життя) для театру має значення, тільки питання в тому, який це буде театр. За тією логікою, що є зараз, десь у близькому майбутньому «Наталку Полтавку» спершу перекладуть на общепонятний — раніше, аніж на глобіш. Отоді я тебе привітаю. Скажу, бач, Сашко, твоя правда! Дай Боже дожити нам з тобою до того свята при добрій пам'яті. Між іншим, у Європі про це дбають: принаймні, там вважається актуальною проблема «неперекладностей», тобто, сутнісно важливих речей у кожній мові. Якщо Грабовича ще можна перекласти, то Квітку Цісик — вже навряд. Переклад просто унеможливить її існування. То буде щось інше. От і з театром так само — якщо справа «не в мові», то це буде інший театр. Ну, а тепер можемо переходити до «іншого кола проблем».

О. К.: Не дивуйся, але я з тобою погоджуюся. Я теж хочу, щоб було одне й інше, і овочі, і фрукти, — і найдобірніші. Але, як домовилися, переходжу до «іншого кола проблем», з приводу якого, судячи з лапок, ти вже іронізуєш. Знаєш, коли в мене стався перелом у викладанні? Вперше, десь на початку 1990-х, коли не побачив якогось студента на парі і запитав у старости — де він? Староста пояснив — на роботі, бо мусить заробляти на життя. Я замислився і дав собі ту відповідь, на яку спираюся й досі: вибираючи між моєю лекцією і можливістю бути живим, хай віддасть перевагу життю. Можливо, хтось із моїх колег керується іншими принципами, але я думаю так, і тільки так. Потім я отримав ще одне підтвердження цієї думці. Якось одна студентка попросила, щоб я порадив їй літературу про карнавал. Я назвав їй гарні джерела, у тому числі й рідкісні. Але вона, засоромившись, сказала: я не це мала на увазі; я впродовж

п'яти років відвідую венеційські і бразильські карнавали, і хотіла б дізнатися про це більше. Тоді вперше я замислився про те, хто кого навчає. А згодом, коли один з моїх курсів дуже активно постачав мені усякі файли — книжки і відеозаписи, я остаточно переконався, що ні навчати, ні повчати нікого не треба. Якщо я можу комусь щось дати і він хоче щось узяти — please. Але нав'язувати своє знання — не думаю, що від цього буде багато користі. Може, людина має якісь інші джерела, котрі точніше відповідають її потребам і сприйняттю життя. Адже все залежить лише від цього — від сумісності. Від сумісності мого світовідчуття і світовідчуття цього автора, режисера і т. ін. Приміром, мій світ і світ Кафки аж ніяк не перетинаються. Так само, як світ митців срібної доби, так само, я, мій світ і світ шанувальниками срібної доби. Зате легко знаходжу спільну мову із шанувальниками Брехта і Вітгенштайна. Ти думаєш, що я надто далеко забрів від початкових моїх запитань про критику? Ні. Я намагався впіймати відмінності між нашими світоглядами і підвести до простої думки, що критика у нашій справі — річ надто суб'єктивна і, «оцінюючи вистави», критик говорить лише про себе і про свій власний смак, і ні про що більше. От нещодавно прочитав статтю молодого критикині, котра писала про популярного нині режисера, що у своїй виставі він надто впізнаваний і зібрав до купи усі свої старі штампи, тоді як їй хотілося чогось новенького. А я собі подумав — врешті впізнавані і Моцарт, і Бах. І ти, між іншим. Отже, справа не в тому, що впізнаваний, а в тому, що душа у критикині не лежить до цього режисера, і вона намагається мотивувати — чому саме. Але починає не з того. Бо що таке смак? Це не знання про те, що таке гарно, а що погано. Бо насправді гарне і погане бігають наввипередки і постійно міняються місцями. Смак — це здатність спостерігати й аналізувати свої відчуття. Від цієї страви мене нудить. Чому? А тому. Але, можливо, вину слід покласти не на страву, а на хворий шлунок? І розуміти, що і Моцарт і поп-музика мають однакове право на існування. Тільки Моцарт писав з однією метою, а виконавець шлягера — з іншою. І Beatles, які впродовж півстоліття панували у серцях мільйонів своїх шанувальників, можливо, зробили більше, ніж композитор, який пише академічні твори для напівглухої, але вірної дружини, учнів і колег-шанувальників, які, за сумісництвом, працюють під його керівництвом. Отже, спочатку розумієш, що смаків, отже «кімнат», до яких зносиш свої естетичні враження, — багато. А потім розумієш, їх багато навіть в однієї людини. Приміром, у мене кілька таких кімнат. Перша, найпримітивніша і найменша, — комора, дріява, як «авоська». Тому її можна навіть не ставити на облік. У коморі під гаслом «імітація естетичного переживання» у мене зібрано враження від вистав, про які у студентські роки вчителі казали мені, що на сцені виступає «поетеса української сцени». Я дивився, намагався щось пережити, і бачене складав до цієї комори, музею «видатних явищ». У другій кімнаті, неподалік від першої — теж лежать загальнознані, найвидатніші твори

XX століття — «Чорний квадрат», «Фонтан» Дюшана, «Merda d'artista» Мандзоні, твори Дем'єна Херста. Це теж музей — «шедеври людського генія». У наступній кімнаті — «майстерні» — спогади про ефектну сцену Єфремова — Смоктуновського у «Кабалі святош», про Чхіквадзе у «Річарді III» Стуруа, про бачені наживо вистави Стрелера і Штайна, Товстоногова, Додіна і Любимова, про «Кармен» Андрія Жолдака, про бачені у відеозаписі вистави Вілсона, про «Священних чудовисьок» із київського циклу Романа Віктюка. *Ще одна кімната* — це вистави приятелів, друзів і колег, в якій надто все переплелось, переплуталось, одне впливає на інше, і не тільки в мене, а тому й заважає бути тверезим і об'єктивним. Це якась дивна кімната, в якій багато дверей, і я назвав би її «кімнатою ділових зустрічей». У наступній кімнаті я зберігаю спогади про вистави, у процесі перегляду яких хотілося верещати, плакати від радості, стрибати й обнімати всіх підряд. Це траплялося нечасто і здебільшого у Києві — можливо, тому, що театр надто пов'язаний зі своїм глядачем. Це траплялося, наприклад, після перегляду «Моніки» Малахова–Карашевського, після «Польоту над гніздом зозулі» з Георгієм Дроздом, після «Експерименту» і «Кандіда» Володимира Петрова, після «Тев'є» зі Ступкою, після «Транзиту» Бориса Львова–Анохіна, після деяких кінострічок — Вісконті, Бергмана, Брука, Трієра. У цій кімнаті в мене лежить також фінал «Дон Жуана» Моцарта, «Мюнхгаузен» Марка Захарова, «Сірано де Бержерак» Ростана, майже весь Джек Лондон, пісні «Beatles» і ще багато чого іншого. Я знаю, моє зізнання шокує достеменного поціновувача мистецтва, коли він прочитає, що різнорейтингові твори опинилися у мене в одній кімнаті. Однак мені байдуже, це його проблема, бо він надто довірливо ставиться до табелю про ранги. Ця кімната призначена в мене для «бенкетування». *І нарешті остання кімната.* Там зберігаються мої враження від найперших бачених ще у ранньому дитинстві вистав — «Лускунчик», «Руслан і Людмила», «Пер Гюнт». Але сьогодні я не впевнений, що це справді були гарні вистави. Я думаю, там зачаровувало інше диво. Новорічні свята, ялинка, мама вперше веде святково убраного хлопчика до оперного театру, цукерки, апельсини, бінокль. Мабуть, це те саме зачарування, про яке згадував і Станіславський. Або те саме, що й відчуття дітлахів, з якими Кропивницький виставляв на хуторі «Козу-дерезу». Це *дитяча кімната*, в ній живе Лускунчик. Я взагалі вважаю, що наші найправдивіші стосунки з мистецтвом — у дитинстві. І щоб зрозуміти щось про себе і про те, чим є для нас мистецтво, треба зазирнути у дитинство, коли всі ми були ще янголами. І запитати в самого себе — а що мені подобалося, коли я був зовсім дурний, безпосередній і ще не навчений відрізняти справжнє високе мистецтво від несправжнього? Чому просив щоб мені всоте перечитували якусь казочку, чому до запаморочення слухав одну й ту саму пісню, чому заворожено дивився на якусь картинку і ледь втримувався від того, щоб украсти її? *Бо заворожувало!* Я й досі шукаю цього

ворожіння. Інколи воно пролітає повз мене, немов метелик — посмішкою, інтонацією, лінією, рухом, *але уіймати його вже неможливо*. І ти даремно іронізуєш із Пруста. Саме цього метелика він і намагався уіймати. А все інше, прочитане у книжках стосовно вимог про те, яким мусить бути мистецтво, — це чужі дурниці, від лукавого. Бо ніщо ніяким не повинно бути. Це взагалі якісь ідіотичні вимоги — мистецтво повинно, театр мусить і т. ін. Диво — на те воно й диво, що нікому й нічого не повинно, і що не залежить навіть від земного тяжіння. А інакше, якщо у мистецтві немає цього дива, воно перетворюється лише на пропаганду, і тоді у ньому з'являється щось диявольське, коли з однієї чарки ллється через вінця, тоді як інша — порожня. Але на біса мені те професіональне, якщо воно суперечить людському?! Це не запитання, Віталію. Це висловлювання. І пояснення, що саме я намагаюся лобювати — і у житті, і у театрі. А мовне питання в мене закінчується там, де починається репортаж з АТО, і я чую, якою мовою розмовляють хлопці, котрі сьогодні захищають нас. Бо мова — це засіб, інструмент, а не прикраса, а надто у країні, де історично існувала дво- і багатомовність.

**В. Ж.:** Сашко, цей твій монолог про кімнати, де лежать враження — він чудовий, розкішний, знову це той випадок, коли хочеться слухати й не говорити нічого, тим більше, що ти сам кажеш: усе у тебе це не запитання, а лише висловлювання і пояснення власних позицій. Щоправда, остання твоя фраза не дає мені спокою. Можливо, ти сказав не подумавши. Маю на увазі фразу, що для тебе мовне питання закінчується тоді, коли ти чуєш, «якою мовою розмовляють хлопці, котрі сьогодні захищають нас». Що ж, ясніше не скажеш. І сперечатися — ніби ж аморально. Тут треба швиденько відповідати: ах да, ребята, конечно, пожалуйста, проблем нет. Але оте твоє категоричне твердження, що «мовне питання закінчується» — воно страшнуvато звучить у контексті нашої розмови, а розмовляємо ми все-таки про театр, правда? По-перше, не думаю, що «ті хлопці» всі поголовно хочуть, щоб український театр заквив мовне питання на користь тієї мови, якою вони розмовляють. Ні, вони взагалі про це не думають, цим скористається хтось інший. І це буде відбуватися в дуже звичному руслі, і за цим встать проблеми ширші, аніж лише проблеми мови, і ці проблеми таки дуже важливі для сучасного нашого театру. Маю на увазі передусім таку проблему, як підміна. Підмін усяких багато: підміна мистецтва імітацією, підміна істини спекуляціями, підміна одних імен іншими і нарешті підміна важливих смислів. Щодо останньої підміни — вона успішно діє десятиліттями. Механізм такий: ах, не забирайте у нас велику культуру — Толстого (Достоевського, Булгакова і т. ін.). Нема слів — гріх у когось забирати «Живой труп» Толстого чи щось іще. Але ж насправді тим ревнителем «великої культури» йдеться не про те, що це «забирають» — а лише про те, щоб і надалі підмінити, скажімо, Домонтовича Булгаковим, Тичину — Цветаєвою, а Карпенка-Карого — Островським.

Я тут якраз найменше хочу когось повчати, тим більше — тебе, але оця проблема підміни (а отже й витіснення) — залишається. Так, хлопці, які нас захищають, розмовляють здебільшого російською. Одначе, чи це для нас із тобою вагома причина «закрити тему»? Я б її охоче закрив, але ось яким способом. Я б згадав, що свого часу достойний лицар Тугай-бей і тисячі кримсько-татарських воїнів, союзників Хмельницького, загинули у війні, в якій справді «захищали нас». І мені дуже дивно, чому ми — з вдячності — досі не вивчили кримсько-татарську мову? А мусили б, якщо по справедливості. Та й для культури нашої це було б дуже поживно — бо кримсько-татарська культура не так по-братськи «схожа» на нашу, щоб нею можна було підмінити все, що у нас є. Якби так сталось — я закрив би тему. Але поки що у мене це не виходить, і можеш думати про мене все, що тобі завгодно.

**О. К.:** Віталію, я — винен. Обіцяв завершити тему, але сам спровокував, ненавмисно. Але далі ти знову звинувачуєш мене в дегенеративній національній політиці, хоча насправді в цьому треба звинувачувати не мене, а державу, бо — якою б гарною чи поганою не була, — вона завжди прагнучиме уніфікації, байдуже в який бік. А моє ставлення до неї буде завжди взаємним, тоді як до уніфікації — протилежним. Бо я за те, щоб кожен мав свої кімнати. І щоб цих кімнат було дуже багато. Таким було моє, моїх предків і мого міста минуле, де поряд жили українці, росіяни, поляки, німці, євреї і ще ціла купу усякого люду. І тому з росіянами я буду розмовляти російською, з українцями — українською, з поляками, якщо вивчу досконало, польською, з глухими — на пальцях, а з тупими — взагалі унікатиму зустрічатися. Кінець-кінцем, все замикається на проблемі діалогу. Чи ми використовуємо якусь мову — приміром, мову театру — як інструмент діалогу, чи вона, мова, сама стає у нас метою. *Якщо мова у театрі стає метою*, сам знаєш, що відбувається. Але те саме й у житті. У мене все! Якщо хочеш про свої кімнати розповідати, із задоволенням послухаю, а про державу, тодішню або сьогоднішню, та її посутньо і досі радянську культурну політику, вибач, вже не можу. Он, весна скоро, а ми про таке.

**В. Ж.:** Сашко, маю немалий клопіт з тим, як відповісти на твій монолог про те, «хто кого навчає» і про кімнати, де лежать враження. Загалом, я настільки з тобою згоден, що відповідати по пунктах немає сенсу, бо це щоразу будуть лише варіації («ага, і я так думаю, а от, пригадую, в тисяча дев'ятсот сімдесят якомусь році був випадок, що підтверджує... ну і так далі) — кому воно треба? Зрештою, твоя схема «кімнат зі скарбами» — універсально продумане планування житлоплощі для нашого брата, у мене воно практично так само, хіба що набір скарбів десь відрізняється (а десь і сходиться). І остання кімната для мене також — найважливіша, і саме отам у кожного з нас лежать тільки свої скарби, яких нема більше ні в кого. Якраз театральних вражень у мене там небагато. Ти ж знаєш, вперше я побачив професійний театр

у 18 років, тобто, напередодні першого вступного іспиту до театраль-ного інституту. Але в тій кімнаті є більш ранні враження — про інший театр, про одну аматорську виставу в нашому сільському клубі. Це була комедія «Голодному й опеньки м'ясо», грали там трактористи, конюхи, доярки і навіть піонервожата з розкішним бюстом. Але один артист був унікальний. Звався Грицько Торішний, батько мого однокласника. Той Грицько в колгоспі був фуражиром, постійно, літом і зимою, їздив на довгій двокінній гарбі, гарба довга, а він манюсінський, бувало, як далеко десь їде, то гарбу й коней ти бачиш, а його ні, отакий малий удався. Але, Сашко, коміком він був од Бога. Тут якраз його було видно далеко — до останнього ряду фанерних крісел (клуб довгий, мов казарма). Цікаво, що згодом, з роками, я не міг точно згадати, кого він там грав! Це був просто він, сам по собі, й того вистачало. Лише якось пізніше перечитав п'єсу й вирахував таки, кого він грав. Коли я потім читав про великих артистів малого зросту (Гната Юру, Гірняка, Крушельницького, а когось із них і бачив сам — В. Висоцького, наприклад), то в мене цей достойний перелік починався саме з Грицька Торішнього. Звісно, я додавав його до цього переліку мовчки, для себе, для орієнтиру. І так воно у мене й досі. І чим далі живу, тим більше переконуюсь, що межі мого улюбленого театру так чи інакше назавжди визначені тим дядечком, Грицьком Торішнім. Навіть у тих випадках, коли йдеться не лише про театр корифеїв, а й про модерний театр. Тут є ще одна цікава річ: по суті, підсвідомо озираючись на того дядечка, я завжди визначав у театрі «своїх». Скажімо, з трьох улюблених мною братів Тобілевичів мені найбільше «свій» — Карпенко-Карий, бо він хазяїнував на хуторі, а його брати там тільки гостювали. Знаєш, я майже все життя вважав, що працював би обов'язково в театрі Курбаса, якби довелось в той час жити. Але останніми роками переконуюсь, що ні — пішов би до Гната Петровича. Цей вибір «своїх» — досить суб'єктивний і неоднозначний. Він часом ледь уловимий, бо не лежить на поверхні, але по суті це завжди щось подібне до ситуації з «Наталки Полтавки», коли Микола вперше побачив Петра: «цей хлопець не з нашого села, але моя душа чогось лежить до нього». Мені, приміром, важливо, коли режисер або актор — селяк з походження, але він зовсім не мусить бути селяком за стилем. Зовсім ні! Мені «свій» — Някрошюс, бо хуторянин з походження. Мені «свій» — Стас Боклан, бо вміє косити траву, доїти корову й козу. Але мені також «свій» міський хлопець Дмитро Богомазов, бо в нього є дачна ділянка, потрібна йому для того, щоб вирощувати клени, я це розумію. З Кучинським ніколи ні словом не перемовились, але він — «свій», бо живе вдома, і йому не доводиться на репетиціях щоразу перекладати з одного смислу на інший. Багато інших мені теж не чужі, скажімо, люблю спектаклі Малахова, Жолдака чи Мойсеєва, але там почуваюся все-таки в гостях — от буває таке чудове гостювання, коли все чудово, все зрозуміло, і все це тобі хочеться «любівувати» (твій вислів), але все

одно колись доведеться повертатися додому. В цьому всьому є ще одна цікава колізія, яку важливо уточнити. Серед нашої братії я маю двох найкращих і найближчих мені друзів — це О. Клековкін і С. Васильєв. Як так сталося?! Адже ці обидва достойні добродії зовсім «не з нашого села», рафіновані міщукі! Я подумав над цим і зрозумів просту річ: ви обидва підійшли до мене першими. Васильєв — тоді, коли переїхав з Харкова до Києва і почав знайомитися з тодішнім нашим професійним середовищем. А ти — тоді, коли працював у журналі «Український театр» і почав шукати авторів для цього журналу. Якби цього чуда не сталося, я б сам до вас не насмілювався підійти, я б дивився на вас обох із захопленням, але звіддалік, як то робить селяк, що споглядає міські чудеса. Я й зараз на вас дивлюся саме так — це не комплімент вам, а лише констатація факту, як хочеш, так до цього й стався. А от щодо того, хто кого навчає, моя позиція, при всій різниці між нами, також збігається з твоєю. Тут все просто: студенти, навіть талановиті, як то не дивно на перший погляд, ідуть вперед наосліп. І тут важливо, щоб поряд був хтось, хто б уточнив їм їхню стежку і їхню мету. Бо трапляються іноді просто курйозні речі. Припустімо, хороший хлопець (чи дівчина) у відчай: ах, я заблудився, я не знаю, куди йду! Ти придивляєшся й бачиш, що він уже прийшов туди, куди треба, але ще не знає про це! Ти йому кажеш: стоп, зупинись і гарненько озирнись, ти — вже там! Цікаво, що вони чим талановитіші, тим недовірливіші (до себе і до тебе), не вірять, сперечаються, опираються, і я щасливий, коли зрідка вдається бути корисним їм (ну, я таки лоцман, а не боцман). Не знаю, чи це відповідь на твоє приховане запитання, чи — теж лише висловлення.

О. К.: Дякую, Віталію, насправді це не просто висловлення, це відповідь — на моє перше запитання. Розводяться про те, подобається нам чи не подобається та або інша вистава, насправді ми говоримо про одне й те саме — про домівку. Ти — про Грицька Торішнього, я — про Лускунчика. Звідси — твоя любов до Карпенка-Карого, а моя — і до Кропивницького, і до тебе. Звідси і мовні питання, і всі інші розбіжності. Отже, виступаємо у ролі пропагандистів власних дитячих спогадів. Попіл Клааса. Скелети у шафі. Цукерки від мами під подушкою. Мерці керують нашим майбутнім — за образом і подобою своєю. Ми заручники, Віталію. І чим раніше це усвідомимо, тим більший маємо шанс.

## **СЕРГІЙ ВАСИЛЬЄВ: РОСІЙСЬКО-ПОЛЬСЬКА ВІЙНА ПІД СИНЬО-ЖОВТИМ ПРАПОРОМ**

*Сергій Васильєв* (1960, Харків) — театральний критик, заслужений діяч мистецтв України (2000), лауреат премії «Київська пектораль» (1992), літературно-художньої премії імені І. Котляревського (2000), премії Спілки театральних діячів України за театральні-критичні статті (1987), премії альманаху «Современная драматургия» (Москва) за кращу публікацію року (1989), премії «Книжка року» (2004), кавалер ордена «За заслуги» III ступеня (2008). 1982 року закінчив театрознавчий факультет Харківського інституту мистецтв імені І. Котляревського. Працював на Харківському обласному радіо (1982–1984); з квітня 1984 по червень 1997 — в редакції газети «Культура і життя» (кореспондент, редактор відділу театрів, заступник редактора); у 1997–1999 — редактор відділу культури газети «День», з 1999 по 2005 та з 2006 по 2012 — оглядач та редактор відділу культури щотижневика «Столичные новости», у 2005–2006 роках — редактор відділу культури часопису «Час.ua», у 2006–2012 роках — оглядач журналу «ШО», у 2006–2014 — оглядач та редактор відділу культури та додатку «Weekend» газети «Коммерсант-Украина». У 1991–1993 створив та редагував газету «Кур'єр муз». Координатор експертної групи, член журі та оргкомітету (1993–2004), а нині — експерт премії «Київська пектораль», експерт з театру фестивалю «Культурні герої» (2002), член правління та бюро Київського міського відділення СТД України (1991–2005), член Програмової ради з культури міжнародного фонду «Відродження» (2002). Автор та засновник мистецької премії «Київський рахунок» (2002). Президент Асоціації театральних критиків України (2002–2007). З 1989 року веде семінар з театральної критики в Національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого, доцент (з 2003 року). Нині — завідувач відділу культурних ініціатив, стратегій та технологій Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, культурний оглядач інтернет-сайту «Апостроф». Автор ідеї та упорядник збірок «Нерви ланцюга» (2003) та «100 тисяч слів про любов, включаючи вигуки» (2008), книг «25 Молодих історій» (2005) та «Мала енциклопедія Театру на Подолі» (2008) (обидві у співавторстві з Віталієм Жежерою) збірки віршів «Дактилоскопія» (2007), методичного посібника «Жанри журналістики в семінарі театральної критики» (2008), а також численних публікацій з питань театру, кіно, сучасного візуального мистецтва, літератури.



Розмірковуючи над тим, яким дошкульним запитанням спровокувати Сергія Васильєва, автор несподівано для себе, після тридцяти років знайомства, дружби і співпраці з ним, зрозумів, що насправді провокувати Васильєва не треба. Він завжди спровокований — життям, театром і людьми.

Незважаючи на те, що сьогодні «професія театрального критика існує вдещо дистрофічному вигляді»<sup>1</sup>, він і досі живе в професії і у проблемах українського театру орієнтується як ніхто інший.

Театр він сприймає не як сукупність мало- або високохудожніх вистав, але як форму існування людської спільноти в усій сукупності її проявів, відтак висунута М. Бахтінінм проблема «автора і героя в естетичній діяльності», нероздільності автора і твору є для нього базовою.

І про київський час, і про те чи «розпавсь зв'язок часів» у театрі йому було запропоновано розповісти *ad libitum* — без обмежень в обсязі, у виборі проблем і аспектів, лише з одним проханням — *щоб не було кінця світу! Або якщо вже дуже захочеться влаштувати апокаліпсис, хай він буде не дуже гучний, без тулумбасів і сурмачів. Бо інакше, якщо кінець світу настав, яось воно не тее — не дуже зрозуміло навіщо все це.* Здається, так воно і вийшло — *оптимістично, та non troppo, він розповів:*

— У грудні 2015 року під час проведення українського театрального шоу-кейсу, звичайно, у сучасному півнячо-невіглаському дусі оголошеного його організаторами першим (два, ініційовані на початку 2000-х Дмитром Богомазовим, та третій, влаштований 2009-го на Гогольфесті Владом Троїцьким, благополучно забулися, ніби їх і не було), сталася, на мій погляд, дуже прикметна подія. Розголосу вона не мала, можливо, через свою локальність, може, через типовість, хоча, скоріше за все, через байдужість суспільства до справ театру. Небагатьом місцевим свідкам цієї події вона могла здатися — в залежності від їхньої власної позиції — показовим сеансом *смердяковщини*, або акцією нещадного викриття запущених хиб, або заявкою на готовність певної частини театрального середовища до перемін. Власне, це був публічний аналіз нинішньої ситуації в театрі молодими та не дуже, але, без сумніву, *найпрогресивнішими критиками і парою таких саме прогресивних режисерів*. Замість того, аби, виходячи з логіки шоу-кейсу, де зарубіжним продюсерам, фестивальмейкерам та журналістам пропонують здобутки національної сцени, яку ті гості згодом, запросивши до своїх країн, мають, так би мовити, популяризувати за межами України, наочно і предметно здійснюючи наше вічне горезвісне інтегрування в «європейський культурний контекст», автори презентації взялися безжалісно ганити геть все, що є в нинішньому кульгавому українському театрові. Діс-

<sup>1</sup> Артеменко О. Сергій Васильєв: «Професія театрального критика існує вдещо дистрофічному вигляді». — Телекритика. — 2015. — 28 червня. [http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/standards/sergiy\\_vasilev\\_profesiya\\_teatralnogo\\_kritika\\_isnue\\_v\\_descho\\_distrofichnomu\\_vigliadi/](http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/standards/sergiy_vasilev_profesiya_teatralnogo_kritika_isnue_v_descho_distrofichnomu_vigliadi/)

талосся і міністерству, й окремим трупам із роздутими штатами (цифри, з яких, приміром, свідчило, що Національна опера утримує понад 1400 працівників, справді, здатні були ошелешити гостей), паралічу фахових видань, які погано фінансує держава, тематичній вбогості провідних митців. А у фіналі на запитання когось з більш-менш обізнаних гостей про колишнього нібито прогресивного міністра культури, молодда режисерка, цілком у *шариковському стилі* заявила, що той в компанії із друзями зараз «пилить гроші на державних святах».

Що таке «пилить» зрозуміли, мабуть, лише нечисленні візитери з пострадянського простору, іншим же залишилося хіба що співчувати Україні та перейматися її травмами. Відклавши контакти та запрошення до кращих часів.

Та, мабуть, варто сказати собі, що таких часів не буде. Принаймні, жити та працювати із таким відчуттям. І тим, хто цілком задоволений собою, і тим, хто щиро вважає, що в нашому театрі вічна зима. Мабуть, таку настанову передусім треба адресувати критикам. Адже вони, як ніхто інший, усвідомлюють, що в нашому театрі (принаймні, впродовж останніх сорока років, які я його безпосередньо спостерігаю) *завжди криза*. Навіть коли за багатьма ознаками — розквіт. Гадаю, колосальна та принципова помилка української критики — очікування від кожної вистави шедеверу. Насправді ж, вони з'являються дуже рідко. І часом не там, де ми сподівалися їх зустріти.

В мистецтві ж рух, розвиток, процес, можливо, важливіші за мету, яка, зрештою, як правило, оголошується за підсумками дії та оформлюється в надто патетичні, гучні і вже тому порожні фрази.

Між тим, *характер існування сучасного українського театру дає підстави для оптимізму* (за традицією, треба казати «обережного»). Хоча б тому, що в цьому театрі, справді, відбуваються рухи, а отже, попри всі його очевидні хиби, є процес. І є конфлікт, про який, до речі, парадоксальним чином сигналізував згаданий *демарш «прогресивної молоді»* з її викривальною демонстрацією перед закордонними продюсерами.

Сама ця молодь, напевно, часом й не здогадується, наскільки її нинішні ескапади схожі на ті, що лунали чверть століття тому від їхніх тодішніх ровесників, що вимагали радикальних театральних реформ. Ситуація тоді була така ж для молоді несприятлива, хоча в дечому легша. Нібито в набагато консервативнішій та жорсткій радянській театральній системі все ж таки позірно декларувалася необхідність зміни поколінь та підтримки ініціатив. Тоді, до речі, як і зараз, прийнято було апелювати до влади та сподіватися на її допомогу. Влада та була і за рівнем інтелекту, і, мабуть, за мірою цинізму така ж, як і нині, але культура — це важливо — належала до сфери її інтересів. Зараз будь-які подібні апеляції просто безглузді. *Театр повинен радіти з того*, що він досі зберігає приміщення та величезні трупи, перебуваючи в блаженній

ілюзії своєї необхідності державі. Це дуже небезпечна ілюзія. Не лише в нашій відсталій та бідній країні, але й усьому цивілізованому світі, до якого ми ось вже стільки років приречено прагнемо долучитися, спостерігається дезертирство держави із суспільства, намагання бюрократії максимально мінімізувати свої обов'язки перед ним. Не так поварварські, як це відбувається у нас, але так само неухильно. Коли культуру остаточно відсунуть від бюджетного озерця, звичайно, невідомо, але бути готовими до цього треба.

Навіщо про таку прозу? Бо вона багато в чому, здається, визначає сутність нинішнього, до речі, досі вголос не названого конфлікту в українському театрі. Майже тридцять років тому аналогічний конфлікт було почасти вирішено легалізацією незалежних театральних груп, що створили могутній потік студійного руху. Для десятків мобільних молодих колективів знаходилися підвали та горища. А часом і апартаменти в цілком імпозантних будинках. Дехто, як «Сузір'я» Олексія Кужельного, Театр на Подолі Віталія Малахова чи «Колесо» Ірини Кліщевської в Києві, як і Молодіжний театр ім. Леся Курбаса, створений Володимиром Кучинським, чи «Воскресіння» Ярослава Федоришина у Львові, досі в них щасливо мешкає. Звичайно, комусь з тодішніх режисерів-збурювачів спокою згодом вдалося інтегруватися в систему казенної сцени. Станіславу Мойсееву, скажімо, або Дмитру Богомазову. Симптоматично, однак, що найрадикальніші та найнеординарніші представники цієї хвилі — Валерій Більченко, Андрій Жолдак та Олег Ліпцин — цією системою — з різними мотивами та за різних обставин — були категорично відторгнені. Аж надто вони суперечили її стандартам. Ці унормовані творчі та організаційні форми діяльності нашого театру фактично залишаються незмінними бозна скільки десятиріч. І за великим рахунком, майже ніхто не наважується на ці консервативні правила зазіхнути. Нещодавно, коли у Верховній Раді приймали Закон «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо запровадження контрактної форми роботи у сфері культури та конкурсної процедури призначення керівників державних та комунальних закладів культури», три шановані мистецькі аксакали виступили в пресі із листом-пересторогою — своєрідним антиподом інвектив молодих бунтівників-реформаторів. Звісно, пафосно посилаючись на традиції, вони відстоювали право на довічне керування очолюваними ними державними колективами. А, якщо екстраполювати це винятково на сферу театру, захищали підвалини реалістичної школи, психологічного театру, де царює «правда почуттів» та відтворюється «життя людського духу».

Це, безумовно, свята задача. От тільки треба знати, що досягається вона, насправді, багатьма способами, із застосуванням безлічі сценічних діалектів, а не лише в рамках якогось одного, бодай і прекрасного, вчення, що з роками перетворилося на догму. Нечітку, із плямами та потер-тостями копію того, що робили створювачі та піонери цього вчення.

Сучасні молоді люди, мабуть, відразу помітять, що заголовок цих нотаток, написаних у заочному діалозі з моїм колегою, давнім другом і вимогливим співрозмовником Олександром Клековкіним, — парадраз назви епатажного роману польської письменниці Дороти Масловської. По правді кажучи, «російське» і «польське» для мене в даному разі просто маркери, знаки, символи. Так сталося, що театральна система, яку ми й досі продовжуємо культивувати, значною мірою склалася в радянські роки, вона побудована, фігурально кажучи, за російськими кресленнями. Альтернативи цій структурі, якщо й виникали, завжди або просто ампутувалися, або витіснялися на обочину. Між тим, варто зауважити, що найкреативніші режисери, що намагалися заявити себе на українській сцені наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років, хоча й навчалися у останнього, можливо, генія російського психологічного театру Анатолія Васильєва, були, зокрема, завдяки гастролям з його трупю по найкрупнішим міжнародним фестивалям, дуже добре обізнані в тим, що відбувалося у світі. І їхні експерименти ґрунтувалися також і на цьому знанні. Щось подібне, до речі, бачимо і нині. Москва для сьогоднішніх молодих постановників — не є ані ідолом, ані беззастережним авторитетом, ані диктатором форм і смаків. Вона, скоріше, допомогла багатьом з них дізнатися про творчі пошуки Вілсона, Остермайера, Персєваля, Наджа, Кастелуччі та багатьох інших митців, що визначають сучасний рух світової сцени, бо вистави цих майстрів регулярно показували в російській столиці. Втім, деякі з них дивилися ці вистави у Варшаві або в Берліні. І, напевно, майже всі — на відео.

Тож, принаймні, вони чітко усвідомлюють, що в світі є не одне провідне, як стовпова дорога, театральне вчення, а множинність шляхів. Часом дуже принадливих.

Чи втілюється це споглядальне знання в практику? На жаль, поки що ні. В формальному і концептуальному відношенні сучасні молоді режисери, на мій погляд, істотно поступаються поколінню 1980-х — 1990-х. Вони не будують автономні світи, як робили це Жолдак і Більченко, а, скоріше, *мітять естетичні території, як пси на прогулянці*. Створюючи, скажімо, документальні вистави, дуже рідко вміють розгледіти в унікальному досвіді своїх героїв типове, вбачаючи істинну правду в ненормативній лексиці та викличній поведінці, а не в душевній болі людини. Нові жанри сприймаються ними іноді надзвичайно поверхнево, а інколи спекулятивно. Ігор Белиць, наприклад, називає свій «Макбук» сторітелінгом, аніскільки не турбуючись логікою викладення історії, що вимагає, згідно законів жанру, граничної ясності наративу. Рішучий Станіслав Жирков перетворює спогади Льва Копелева «І створив собі кумира» на квапливий квест, демонструючи обізнаність в методах західних груп типу «Риміні Протокол», але не відчуваючи жодної ніяковості через те, що імітацією передбаченого з глядачами інтерактиву лише дискредитує тему. Прикладів таких —

сила-силенна. Отже, якщо в нас вже, умовно кажучи, Польща, то пра-вить там все ще король Убу.

Втім, про цю генерацію можна говорити й без іронії та скепсису. Бо вона є. Це хвиля, що нібито стихійно, а насправді дуже свідомо організовує свої центри, хаби, платформи та інші «Дикі театри». Правда, на відміну від попередників, вони вже не отримують від держави підвали та горища (виняток — хіба що театр «Золоті ворота», де Жирков із своєю командою створює справжню фортецю для однодумців). Їх лірика вкрита міцним панциром. У них мало добрودушності і геть немає наївності. Вони не просять місця під сонцем, але вимагають та вигризують його. Вони вже прийняли бойову стійку, оголосили про свої наміри і готові атакувати, хоча театральні аксакали воліють цього не помічати. Але, підозрюю, вони зрештою зметуть аксакалів. Не капітулюють, не пристосуються, не емігрують, як це сталося з їхніми попередниками, а увірвуться в державні театри і володарюватимуть там. І, скоріше за все, це буде благом для нашої сцени.

Чи буде для неї таким саме благом неминучий (держава, безперечно, чимдалі, то сильніше усуватиметься від відповідальності перед гуманітарними галузями) ринок, в якому дехто бачить мало не панацею від нашої сценічної кульгавості? Боюся, що ні. Ринкова меркантильність все-таки насамперед передбачає вар'єте. Комедійного коханця в шафі. Мелодраму про вічно юну Попелюшку. До того ж власний емпіричний досвід змушує мене визнати, що справжнє мистецтво — радше виняток, ніж правило. І воно, як не дивно це пролунає, саме обирає собі глядача/слухача/цінителя. Виникає воно, звісно, де само захоче, але тут, здається, й потрібна мудрість, навіть інколи державна. Висловлю зовсім крамольну думку: можливо, для того, аби з'являлися екзотичні речі, потрібні оранжереї. Меценати (держава, кинувши мистецтво напризволяще, можливо, відкупиться від нього законом, що дозволить приватним особам з честю і без збитків для себе жертвувати на театр, кіно, видання книжок тощо), мабуть, їх не будуватимуть, з більшою охотою оплачуючи глибокі декольте та міні-юбки актрис та комічні гримаси акторів.

Одне слово, прагматизм може зіграти навіть із сьогоднішніми революціонерами злий жарт. Тим більш, що цей прагматизм часом і допомагає їм нарощувати мускули. Втім, хіба лише їм? Так повелося, що, говорячи про театр, ми, як правило, геть виключаємо з наших міркувань та дискусій суспільство. Априорно передбачається, що ми його чудово знаємо. Хоча, скоріше за все, переважно ідентифікуємо його за групою наших друзів з фейсбуку. Та й про них, підозрюю, маємо неточне і хибне уявлення. А воно, це суспільство, між іншим, дуже розмаїте. І якщо частина його воліє дивитися «Занадто одруженого таксиста», то не варто її позбавляти цього права. Навіть якщо ми вважаємо, що корисніше для душі піти на «Morituri te Salutante» чи на «Собачу будку».

Омана, нехай і щира, наших митців полягає в тому, що вони з публікою постійно намагаються домовитися, вгадати її побажання, підлаштуватися під її смак (навіть найвишуканіший), а не шукати цього глядача. Шукати його, власне, й не треба. Треба просто бути собою, і ці люди з'являться. Нехай їх буде жменька, але — співрозмовники, друзі, брати. Знову-таки побоююсь, що ринок таку мистецьку позицію унеможливиює. Хоча вона — найчесніша.

Звучить зовсім утопічно, але, можливо, наш театр, нарешті, вибереться із зачарованого кола рутини, підживленої ілюзіями про свою велику мету, коли усвідомить, що ув'язнений в ньому насамперед тому, що наші звички завжди виявляються сильнішими за наші мрії, а стереотипи і штампи, за які ми тримаємося, не мають нічого спільного із надіями, що й привели нас у театр.

## ІГОР БІЛЕЦЬКИЙ: З ПОГЛЯДУ ВІЧНОСТІ

*Ігор Білецький* (1950, смт Стара Ушиця, нині Кам'янець-Подільського району Хмельницької області) — український живописець, художник театру. Від 1979 року працює в галузі сценографії, від 1983 року — живопису та художньої ляльки. 1982 року закінчив Київський художній інститут (майстерня Данила Лідера). Від 1984 року працює головним художником театру-студії при Київському університеті театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. У 1989–1991 роках був стажистом Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Оформив телефільм «Республіка на колесах» (1983), вистави «Мертві душі» (1983), «Ревізор» (1984), «Сава Чалий» (1991), «Лісова пісня» (1994) та ін.

Після відпустки, коли навички протискуватися у трамваї до виходу ніяк не поновлювалися, а сам трамвай почав лякати дзвоном, тісною, стусаниною, і світ у вікні з-під чужого ліктя поставав смальтовим, гарячковим, коли, наче у калейдоскопі миготіли дерева, квіти, світлофори, людські обличчя, він вирішив відмовитися від послуг міського транспорту.

Він пересів на велосипед, щоб повернути собі відчуття повноти і цілісності буття або, можливо, для того, щоб пильно роздивитися світ.

Люблена ідея сценографа Ігоря Білецького — метаморфози. Він годинами може захоплено вибудовувати ланцюжки перетворень. Візьме, скажімо, металеву пластинку і починає справжній ілюзіон: оце вже небо, згодом — вагон, аж раптом — плаха. Так він предметно фантазує, розповідаючи про метаморфози дерева і будинку, олівця і людини. Ця гра була би неможливою, якби не здатність художника бачити світ, що його оточує, у найменших дрібницях. Він не квапиться, цей мандрівник на велосипеді, тому й цупко фіксує картини життя, встигає помітити і народження листа з бруньки, і дощового черва, що переповзає стежку, і примхливу хмарину. Незліченні, прості, невігядливі деталі природи і речового світу — заповнюють простір вистав Ігоря Білецького. Втім, чи його це спектаклі? І що це взагалі за професія — театральний художник? Наскільки вона самостійна, незалежна? Адже свою волю сценографові, зазвичай, диктує режисер. Чи не принижує гідність художника цей диктат, коли постановник може проігнорувати сценографічні пропозиції, кустарно переробити оформлення, аби було йому зручніше, і після цього ще просторікувати про вдалий творчий

союз? З цього трохи уїдливого запитання розпочався наприкінці 1980-х мій діалог із Ігорем Білецьким.

**І. Б.:** Не розумію, чому саме ти, режисер, запитуєш це в мене, художника? Це провокація?

**О. К.:** Звісно, провокація.

**І. Б.:** Гаразд, уявімо, що я купився на неї. А щоб ви, режисери, робили без нас, художників, і взагалі всіх тих, хто від вас залежить? Мабуть, сенс моєї професії саме в тому й полягає, щоб допомагати людям, які самостійно нічого зробити нездатні, тобто режисерам. Влаштує тебе така відповідь?

**О. К.:** Блискучо!

**І. Б.:** Та якщо відійти від надуманого фахового конфлікту і говорити про специфіку професії, то, гадаю, її слід шукати в природі самого театрального мистецтва. Адже задум театрального художника реалізується не тільки в тримірному просторі, але й у часі, і тому належить вже не тільки образотворчому, навіть не стільки образотворчому мистецтву, скільки театральному. Що саме мене приваблює в театральному мистецтві? Можливість створити свій світ. Саме світ — не етюд, не картину, більш-менш вдалу, а світ, який існує за своїми законами.

**О. К.:** Це обов'язкова ознака професії сценографа?

**І. Б.:** Сподіваюсь. Хоча категорично стверджувати не можу.

**О. К.:** Але ж сценограф у своїй творчості не самостійний. Він пов'язаний задумом режисера і драматурга, можливостями сцени і акторів, його ідеальний задум часто майже спростовується втіленням?!

**І. Б.:** Так, але, на мою думку, саме в цьому й полягає радість театральної творчості — у зіткненні і взаємопроникненні художніх світів. Я не можу скаржитись на долю: вона подарувала мені зустріч із талановитими режисерами. В більшості випадків це була плідна співдружність. Принаймні, не без підтримки режисерів мені до якоїсь міри вдавалось реалізувати свої творчі наміри. І справа тут не в тому, що режисер верховодить, чи підкоряється рішенням художника. На мій погляд, справа в іншому — у взаємозбагаченні художніх світів. Так, на мою думку, з'являється *повітря, яким дихає сценічний простір*, коли літературний твір не просто ілюструється, а ніби включається до нового просторового контексту. Інший простір — це й інший час. Коли ритм життя однієї людини зіставляється з ритмом життя світу, природи, тобто ритмами, не підвладними людині, виникає інше сприйняття подій п'єси і дійсності. Так мені здається.

**О. К.:** Цей метод — універсальний ключ до будь-якої п'єси?

**І. Б.:** Ні, радше, світосприйняття. Наш час дає чимало приводів для того, щоб зіставити минуле і сучасність, побачити минуле в майбутньому, зрозуміти, що кожний світ існує не як *річ у собі*, а лише у зіставленні з іншими світами.

**О. К.:** Здається, подібні ідеї висловлював ще Бертольт Брехт? Але в мене склалося таке враження: якщо за зовнішніми ознаками ти на-



слідують принципи епічного театру Брехта, то, так би мовити, за змістом робиш щось навіть протилежне — ніби тікаєш від конкретних історичних подій, від дійсності до того, що ми називаємо Вічністю.

*І. Б.:* Зв'язки з дійсністю, мабуть, трохи глибші в мистецтві, ніж просте її копіювання. Сцена — це ж не стінна газета — у неї трохи інші засоби, хоча цілі можуть збігатися. Що найтривожніше у нашому сьогодні, як вважаєш? Ну, вислови власну думку або принаймні процитуй когось... Не розумієш? Тоді я поясню тобі, як ти просив, «на пальцях». Чи є турбота сьогодні, саме в наш історичний час, більша, ніж *збереження Людини?* Збереження у фізичному розумінні — від хвороб і вбивства, від самознищення; в моральному — від перетворення людини на свого дикого предка. Навряд чи заперечуватимеш, що це проблема найактуальніша. Але зрозуміти її можна лише, так би мовити, з *погляду вічності*, вдивившись у той шлях, яким йшло і йде людство. Якщо вилучити наші будні із загальноісторичного процесу, все здаватиметься нормальним і ніякої загрози ми не відчуємо. Та якщо порівняти минуле і сьогодні, зіставити їх з уявним майбутнім, тобто конкретно замислитися над сенсом існування людства — роздуми не будуть погідні. Для мене майбутнє — не мрія про визнання нащадків (театральні художники про це не мріють), а реальна сьогоднішня праця, мета якої примусити людину замислитись над сенсом свого буття.

Дійсно, розглядаючи ескізи і макети Ігора Білецького під таким кутом зору — з *погляду Вічності* — помічаш в них певну єдність. Троянський кінь, гармати і військова атрибутика — образні наголоси макету до комедії плаща і шпаги «Переваги від зневаги» Лопе де Вега; триптих до «Рядових» О. Дударева — маленька велика людина: велика у герці і маленька перед масштабом світу; віз, що рухається лише по колу («Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого): міщанське царство, створене із постільної білизни, а замість сонця — абажур («Отак загинув Гуска» М. Куліша); руки, що простяглися в небо, ніби волаючи, благаючи про допомогу («Ревізор» М. Гоголя) Образ кожної вистави розширюється, розтлумачується просто... Але водночас художник, ніби залишає глядачеві простір для фантазії, асоціацій.

Переглядаю ескізи, а Ігор знову щось креслить у повітрі і захоплено розповідає. Виявляється, у нього багато задумів реалізовано, так би мовити, «в шухляду», без замовлення і надії на втілення. Ось ескіз до п'єси «На дні» М. Горького, ось начерки, «почеркушки», як він їх називає, до «Плахи» Ч. Айтматова... Плани? Ми, каже, працюємо завжди за планом. Заперечити важко, а допитуватись — недоречно.

— Ну, старий, — каже, — я поїхав.

Стою здивований: а чому власне старий, ми ж, здається, майже ровесники? І він такий ще молодий, хоча й бородатий.

Втім, якщо з погляду Вічності...

Може, й собі сісти за кермо?

## **ДАНИЛО ЛІДЕР: ЛЮДИНА ТА ЇЇ ПРОСТІР**

*Данило Данилович Лідер* (1917, Вікторфельд — 2002, Київ) — український художник-сценограф, педагог. Дійсний член (академік) Академії мистецтв України (1997), народний художник України (1982), професор (1994), лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка (1993), Державної премії СРСР (1952).

Після окупації західних регіонів СРСР вермахтом, як етнічний німець був висланий на Урал, де працював забійником на шахтах, потім художником тресту «Еманжилинскуголь» в Челябінській області.

Від 1946 року — головний художник Челябінського драматичного театру імені С. Цвілінга. Від 1955 року — працював у театрах Ленінграда. У 1956 році закінчив Ленінградський інститут живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна. 1962 року переїхав до Києва. Від 1963 року працював у Київському театрі оперети. Від 1965 року займав посаду головного художника Київського академічного українського драматичного театру імені І. Франка. У 1973–1980 роках викладав на кафедрі живопису і композиції Київського художнього інституту. У 1979–1990 роках знову працював у Київському академічному українському драматичному театрі імені І. Франка. Від 1990 року — викладач (водночас керівник майстерні), з 1994 року — професор кафедри живопису і композиції Української академії образотворчого мистецтва й архітектури.

Його учні — В. Карашевський, С. Маслобойщиков, І. Несміянов, І. Білецький, Н. Рудюк та ін.

Оформив понад 150 вистав, серед яких «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (1970), «Вірність» М. Зарудного (1970), «Голубі олені» О. Коломійця (1973), «Дядя Ваня» А. Чехова (1980), «Загибель ескадри» О. Корнійчука (1981), «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта (1983), «Камінний господар» Лесі Українки (1988), «Тев'є-Тевель» Г. Горіна за Шолом-Алейхом (1989) та ін.

У 1990-х майстерня Данила Даниловича знаходилася на Оболоні, у межах двадцяти хвилин повільної ходи від станції метро.

Радісний бік цього маршруту — віддаленість від суєти, — втім, вельми відносна.

Тут було багато неба, піску, мало людей.

У висотному будинку, один із під'їздів якого було віддано художникам під майстерні, кімнату номер двадцять на четвертому поверсі займав Данило Данилович.

Проходячи повз щити з об'явами, вогнегасник, плакати про техніку безпеки та порятунок потопаючих, він вітався з черговою:

— Добридень, я — *Лідер, прийшов попрацювати*.

Вийшовши з ліфта і ще раз поминувши черговий плакат, Данило Данилович знаходив у темряві коридору двері, замок, наступні двері, наступний замок, вгвинчував пробки, і нарешті потрапляв у невеличку кімнату з білими стінами і величезним розбитим вікном.

Холодна зимою і спекотна влітку, кімната мала вигляд обжитий, пристосований для людини.

Великий стіл у центрі — старий, широкий, зручний, два стільці — один старовинний, інший — простіший, робоче крісло з оббивкою з дерматину, табурет. Під стінами — макети, ескізи, ящички, коробочки, валізочки з інструментом. Стелаж із кількома сотнями книжок й альбомів — непоказних, але, як і все тут, не випадкових. У маленькій комірчині — хитромудрі саморобні полиці, де пензлі, фарби, олівці. Поруч — кухонька з такими самими білими, як і все тут, рушниками, тарілками. Навколо — фотографії Кіри Миколаївни, дружини, в таких місцях, де сторонній їх і не помітить, а хазяїн зупинить погляд не раз і не два за день.

Коли наближається пора обіду — о, класика! — каже Данило Данилович, — саме час перекусити! І варить у мундирах кілька принесених з дому картоплин, чистить цибулину, розрізає помідор, чорний хліб, заварює чай. Так починається трапеза — несуетна, зосереджена, смачна — наче та, до якої запрошують герої «Сніданку втрех».

Щонеділі у білій майстерні, вікна якої виходять на Дніпро, художник розповідав про свої вистави, вчителів, учнів, — про своє дитинство, а третій співтрапезник — диктофон — покірно, касета за касетою, записував усе, що чув: зерна й лузгу, слова і дзенькіт тарілок, смислові паузи і цвірінкання птахів, свист чайника і стукотіння виделок об тарілки.

Якби він, цей мовчазний свідок, умів читати, він, можливо, повторив би те, що сказав, спілкуючись з Гете, Йоган Петер Еккерман:

«Це зібрання бесід і розмов виникло вже в силу моєї вродженої потреби фіксувати найважливіше і найцінніше з того, що мені довелося пережити, і таким чином закарбувати це в пам'яті».

Так сиділи за трапезою двоє — їдці картоплі, — і старший з них розповідав молодшому. А мовчазний «еккерман» все слухав і записував. Можливо, для того, щоб запросити до цієї трапези інших і переказати їм те, що записав за своїм старшим співтрапезником. Коли ж слова, записані безмовним свідком, стали переноситися на папір, багато чого, немов лущиння, зникло, і — залишилися лише монолози.

Чи все почув, лежачи на столі, диктофон, який узяв на себе роль Еккермана? Звісно, ні.

І тому — маленький пролог, а можна сказати й інакше — псевдо-епіграф. Про те, чого не почув, лежачи на столі, покірливий свідок трапез — «Еккерман».

Коли трапеза завершувалася, обидва вони — старший і молодший — прибирали зі столу і виносили сміття. Молодший мив посуд і пригадував іншу бесіду — розмова учня з наставником Чжау-чжоу:

— Учитель, я ще новачок, — казав він, — вкажіть мені Шлях!

— Ти вже поснідав?

— Так.

— Тоді піди і вимий свою миску.

*Біла майстерня, неділя перша,  
Данило Данилович розповідає:*

— Приходить до мене якось один молодий режисер і чіпляється: не хоче зрозуміти, що можна зав'язати і взагалі вже не працювати в театрі. Я кажу йому, що ні з ким не працюю, бо зав'язав, у мене тепер інші справи, інші шляхи пішли. На улюбленій високій ноті я зупинився. І це дає мені енергію нічого не робити в театрі.

Глечик, космос, свічки, Чумацький Шлях, — краще я нічого не зміг би поєднати.

Якби я зупинився на невдачі або на недодачі, пробував би ще раз, пішов би цикл збоїв, і я б не витримав. Адже з дитинства не міг жити й днини у стані недоробленості. І не міг би, як багато хто, змиритися з невдачею. Я мушу відійти від полотна з почуттям певного звершення. Лише тоді маю право їсти, лягти спати.

Як індивід я сьогодні все сказав. І багато прожив. Каюся і продовжую каятися. Адже для мене кожен вихід на п'єсу був випробуванням. Я завжди думав: от зараз помилюся і не вилізу. Мене охоплював страх! Адже я завжди повинен був здавати «на шестірку».

А сьогодні я висловив усе, що мені було потрібно.

І мені цього досить.

Буває, що навіть Наполеон зазнає поразки й гине. Бо не зміг відчувати, що його зірка згасатиме. Саме на такому піку він і попер на Росію.

Я казав тому режисерові: знаєш, якщо я погоджуся на роботу з тобою, то сам і ставити буду — своє. Тобі це треба? <...>

Коли мені запропонували ставити у МХАТі «Вишневий сад», я сказав, що можу лише повторити вже зроблене. Бо не було й нема причин робити щось інакше.

Мене запитують — а так буває?

Так, буває.

Бо дуже великий був розбіг. Я жив у ньому рік-два, програвав спектакль не інакше, а багатше.

Мені казали: Даниле Даниловичу, варіанти потрібні.

А я не знав навіщо.

Я не переробляю, я збагачую <...>

Тетяна Сельвінська, дізнавшись, що я погано бачу, сказала: коли справи підуть зовсім кепсько і не зможете навіть малювати, почнете проповідувати.

І справді — в театрі я вже не працюю, але намагаюсь зрозуміти ті імпульси, які допомагали мені сформувати образ, мобілізувати свою органіку для творчості.

Я входив у чужі художні світи, проживав життя декабриста Волконського, Чехова, який поїхав на Сахалін, і навіть життя дружин декабристів — цих рафінованих створінь. Я мусив знати все не лише про велику проблему, але й про ті незручності, через які вони мали пройти.

Адже чого варте для жінки десь там, у Сибіру, не мати можливості помитися?!

Багато хто не хоче надто заглиблюватися, адже на це потрібні душевні сили. Але якщо не думати — нічого не вийде, не зрозумієш нічого. Краще не братися тоді за справу і все життя бездумно метушитися в яких-небудь інших видах мистецтва, гаяти життя даремно. Якщо не шкода, звісно <...>

### *Біла майстерня, неділя друга*

— Нещодавно Інститут Гете провів конференцію — про політику і мистецтво. Одні говорили, що художник має займатися політикою, інші, навпаки, що треба займатися питаннями форми. А все дуже просто. Не треба політики, мітингів, виходів на площу, а треба розвивати в собі передчуття біди, передчуття проблеми задовго до її появи у суспільній свідомості. Не після політиків, а навпаки, — розкривати їм очі на явище, брати не типове, а саме нетипове, особливе, нове, ледь помітне.

Мистецтву потрібне нетипове, але перспективне, адже мистецтво — це пророцтво! А якщо митець цим не займається, — гріш йому ціна.

Так і в п'єсі.

Коли я беру п'єсу, я повинен побачити її минуле і майбутнє, зрозуміти природу і динаміку конфлікту.

Якщо зрозумів, — попадання забезпечене.

Як, наприклад, Раневська виїхала до Парижа? Для чого? Чому?

Багато історій про неї треба розповісти. Крім того, треба створити паралельний ряд — на що це схоже. Побачити одночасно минуле, теперішнє і майбутнє. Це тривалий процес. Тому працював повільно і зробив менше спектаклів — я майже не ставив разово в чужих театрах, тільки коли був вільний у своєму театрі. Адже я — однолюб.

Мені вистачало однієї вистави, щоб пухла від неї голова. Я наговорою дуже багато сам собі — «маячня» називається.

*Сиджу на зборах і — сам із собою розмовляю.*

Тому й кажу: *мені наодинці з собою не буває нудно.*

Якось сказав це Хейфецу — він зрадив, бо йому також із собою не нудно. Мені, каже, як Миклухо-Маклаю серед туземців.

Часом мене називають внутрішнім емігрантом.

Але ця теза — фальшива, бо не має відношення до мого способу життя, до способу реагувати на життя.

Навпаки. Я підключаюсь до буття і пізнаю його.

Тому від мене ніщо не ховається, а навпаки: розкривається.

Я доторкаюся до світу і намагаюся розкрити його.

Тому що це — моя професія.

А якби я не працював у театрі, став би станковістом.

Або залишився у селі, був би доморослим філософом, диваком, робив би якісь чудеса.

Я завжди був трохи диваком для сторонніх — така натура.

А може, з мене вийшов би якийсь рід, — хтось би виховався, якби поруч ріс — у діалозі, на рівних?

### *Біла майстерня, неділя третя*

— *Що таке сценографія?*

Сценографія — це особистісна, дійова розвідка в навколишні проблеми буття, це вживання в проблемні категорії буття на рівні космосу і побуту одночасно. Це спосіб композиційного мислення, властивий розумній істоті. Спосіб опанування і перебудови світу.

Тому я й кажу, що Шекспір, Леся Українка, Шевченко були сценографами.

Вони вболівали за буття комплексно.

А там, де виникає монтажний ряд, де людина зіставляє себе зі Всесвітом, там виникає і сценографія.

Багато хто зараз захоплюється декорацією, — модно.

Але забувають, що це інший рід мистецтва — ілюстративний, необразний. І розрізняють сценографію і декорацію залежно від турбот суспільства. Якщо суспільство не стурбоване, на перший план виходить усе фальшиве, барочне, солодке, парадне, проблеми загнано всередину — тоді виникає декорація. Коли ж існує проблема зрушення, протесту, соціальних категорій, народжується сценографія. Адже лише сценографія пізнає світ.

Сценографія — це справжній театр, а декорація — це ілюстрація.

Справжній театр, його суть — це насамперед сценографічне мислення: комплексне, монтажне, проблемне, метафоричне.

Звісно, можна все це скасувати.

Але тільки разом із театром.

Бо сценографія — це не мода, а вічність.

Сценографія — це і є театр, це такий самий вид мистецтва, як музика, живопис.

Це спеціальність художника, який оперує потоками: простором, сценічним життям.

Зараз стало модним вважати, що театральньо-декоративний авангард є сучасним, а сценографія — Кочергін, Боровський — віджили.

Але це згубна точка зору.

Сценографія — це сама сутність дії.

Навіть порожній простір сцени — вже сценографія. <...>

### *Біла майстерня, неділя четверта*

— Що являє собою та субстанція, та мала, на перший погляд, нічого не значуща субстанція, без якої начебто майже неможливий і не особливо програмований крупняк? Як розкручується цей процес? — процес шукання і знаходження творчого рішення?

Спочатку треба об'явити проблему — побачити й об'явити проблему великого світу. Поки що я не знаю з якого малого світу почну. Адже малих, світів дуже багато — мільйони.

Спогади, асоціації з приводу...

Однак без закінченого верху вони нічого не варті.

Верх треба завершити так, щоб він мене зорієнтував на малий світ.

Звісно, кожній людині зі здоровим глуздом, інтелігентові, художникові ясно, що є проблеми людства, країни, і цього не можна заперечувати, але... Як співвідносяться ці світи — світ великий і світ малий? В якому зв'язку перебувають митець і політика?

Ми всі розуміємо: щось навколо негаразд, і навіть щодо певних загальних понять маємо спільну думку. Та коли переходимо до складових, до того, на що розпадається це поняття, часто починається чомусь плутанина, хаос...

Чому політика для мене важлива, яке вона має відношення до моєї творчості і життя, наскільки вона стосується мене як людини і митця, чи має право хтось із політиків «пристебнути» мене до політики?

Каскад питань...

І тоді я опускаюся вниз, до периферії, до малого світу, з якого все починається і без зіставлення з яким великий світ втрачає смисл, стає абсурдним і примітивним.

*Я, мій світ і людство.*

Саме зіставлення цих світів дає нам те, що є таким важливим для мистецтва, та й не тільки для нього, — світ асоціацій, світ образних рішень, розумових і художніх маршрутів.

Із цих двох смислових рядів, з їхнього поєднання, зіставлення і протиставлення, виникає потік цілеспрямованих асоціацій,

а це є функцією нашого мозку: асоціювати, тобто мислити, і мислити, тобто асоціювати...

Біблійний Тев'є у виконанні Богдана Ступки, думаю, тому й зачіпає серця глядачів, що розповідає не лише про історію гнаного народу, але й про історію вічну, — біблійну, а водночас і дуже сучасну.

І тоді спектакль пробуджує глядача, і народжується крупняк. <...>.

Як було у Ромма — спочатку виник привід — «звичайний фашизм», а вже потім народився сценарій і фільм...

### *Біла майстерня, неділя п'ята*

— Коли я одержую п'єсу, у мене народжується власна думка про неї, моє розуміння життя вступає в діалог і навіть у конфлікт із драматургією — як це там називається у нас сьогодні... Плюралізм.

І з цього моменту починається... — що?

Коли починає мобілізуватися особисте моє розуміння предмета, він може бути дуже несхожим на загальні уявлення — він набуває індивідуального забарвлення, має іншу органіку.

Мозок у нас майже в усіх однаковий, але підсвідомість, досвід, людська органіка — різні. А саме там — у підсвідомості — і починається творчість, народжуються несхожі образи, думки, наміри. Вони несхожі не лише на стереотип, але й на самий предмет... Це просто протистояння образу і поштовху — процес відходу на периферію, — адже істина знаходиться не в центрі, а саме там. У центрі ніколи не знайдеш — це буде або щось загальновідоме, або загальне, або ілюстративне... Рідко коли випадкове осяяння виникає в центрі. Але майже стопроцентково осяяння буває тоді, коли ти підключаєш свою периферію, асоціації, спогади, дитинство, прожите й недожите, бачене-перебачене. Це природа. А природа у кожного з нас — неповторна.

Саме з цієї неповторності і постає те, чого ніхто з нас не знає.

Немає значення, який об'єм повідомиш ти людству, але ти повідомиш те, чого ще ніхто не повідомляв, чого ще не було взагалі.

Не було про це сказано — саме так.

І тоді п'єси раптом повертаються — навіть Шекспір і Чехов.

Це можливо, зухвальство — так ставитися до класиків, але інакше не буде продовжуватися ні Чехов, ні Шекспір, ніхто.

Потрібен стик, а не повтори.

Коли ставлять на повторах, це вже не Чехов, і не Шекспір.

От яка штука...

Навіть коли поруч із театром ще був Чехов, постановка не завжди виходила — у МХАТі, наприклад.

Адже коли йдеться про антику або Шекспіра, а надто про Чехова, важливо зробити його своїм.



Правда, у художників і рівень буває різний. Тут усе залежить тільки від багатства індивідуальності.

А де вона, індивідуальність ця, де ховається?

А ось вона — у дитинстві. <...>

Дуже потужна органіка у Давида Боровського. Я багато чого пере-в'їрав на ньому — спостерігав, як народжувалися його спектаклі.

У «Трьох сестрах» чомусь у кімнаті, хоча це не зима і не осінь, лежить опале жовте листя.

У житті не буває, щоб у кімнатах лежало жовте листя.

Але чому це викликає таке відчуття радості, мудрості і краси?

Чому в спектаклі «А світанки тут тихі» на Таганці так трагічно працюють у Боровського борти машини?

Війну ми пройшли на цих полуторках-недоносках! І перемогли.

І наші фанерні літаки — теж завдавали німцям величезної шкоди!

Їм не можна було низько літати, а вони літали — над деревами, і — бомбили.

От парадокс, побачений Боровським! Мало того, що побачив, він з такою ніжністю відтворив усі ці стулки, напівстерті цифри, болти, так зворушливо придумав болото, лазню, де сушаться жіночі ліфчики!

Це знахідки, яких у світі, можливо, ніде більше не було — ні у Брука, ні у Стрелера.

А Боровський, до речі, починав тут, у Києві...

### *Біла майстерня, неділя шоста*

— Мабуть, завжди є смисл у тому, як ми себе відчуваємо в цьому просторі, просто як люди. Природно, одразу виникає простір космосу, його нескінченність у малому й великому, як вічна категорія буття. Гадаю, все починається з цього.

*Наші просторові міражі вийшли з дитинства*, вони з'явилися ще біля джерел свідомості.

Моторозна порожнеча простору в дитинстві і поява усміхненого обличчя матері, поява предмета як опори в порожнечі, постать, яка віддаляється, її зменшення, зникнення і т. д. і т. д. І в подальшому просторові світи не виникають самі собою — ми, «дорослі сценографи», несвідомо продовжуємо бути дітьми, дитячі міражі нас не відпускають. Завдяки їм формуються моделі світосприйняття. Світ малих зв'язків.

Кожний новий процес творчості висуває переді мною одні й ті самі запитання. Вони непохитні й вічні, вони — начало всіх начал.

Перше — нульовий етап — відмова від усіх творчих набутків.

Друге — порожнеча, порожнеча простору — простору і свідомості, елементарна свідомість, перші імпульси, першоджерела дії, початок процесу особистісного вживання, глибоке вживання, енергія передчуття.

Усе це я називаю перебуванням у світі малому, перебуванням, вільним від бачень і планів.

Усе прожите у світі малому створює творчу готовність до роботи.

Часом ця готовність не може народитися, — так трапляється тоді, коли художник нехтує малим світом, — адже всі образні істини лежать саме там.

Але як досягнути їх, як прийти до таємної, недоступної частини змісту?

Один із перших рухів — сидіння перед порожньою сценою, макетом, підмакетником, коли обов'язково підключається уява, просторове життя в малому світі, тестування периферії.

Адже і смисл усіх людських перебудов у світі малому.

Все інше — суєта, енергія хибної думки.

Творення простору, багавитомірних просторів буття, — у цьому й полягає смисл людського життя, творчості.

А творчий підхід до життя і композиційне, тобто творче мислення генетично властиві людині, будь-якій. У цьому і тільки у цьому аспекті закладена радість буття.

Всі наші нещастя від того й походять, що ми недостатньо це розуміємо, не враховуємо.

Позбавити людину радості праці можна тоді, коли позбавляєш її індивідуального творчого активу.

З цього моменту починається розвиток тіньових сторін особистості і навіть розпад її.

Коли людина робить щось нею придумане, це дає їй радість, колосальний моральний актив.

Адже і життя — всі його аспекти — це також творчість, яка породжує акти добра, культури, людяності, моральності, здоров'я.

Будь-яке набуте знання має бути обарвлене особистістю, пропущене через неї.

Будь-яке наукове знання я мушу пропустити крізь свій життєвий досвід.

Не сприйняття, а співпереживання, співроздуми.

Лише тоді виникає справжнє знання.

Адже творчість — це самоствердження особистості, у праці а не заради грошей.

Якби дітей так виховували в школі, ми мали б іншого студента, та й суспільство б мали інше.

В цьому й полягає виховна роль суспільства — розвернути людину в бік добра.

Енергія, закладена в акті творчості, — неоціненна.

І треба зрозуміти — з чого вона складається і як її мобілізувати.

Мобілізувавши цю енергію, ми виховуємо і порядність, і сміливість, і почуття відповідальності за свій твір.

Навіть найслабкіші від природи люди, озброївшись творчою активністю, цілком змінюються, а боягуз стає активним творцем, здатним до ризику.

Як і будь-яка інша людина, я слабкий сам по собі і не вимагаю, щоб мені щось дали, можу почувати себе добре за будь-яких умов.

Але піднімає на боротьбу творчий актив, творче мислення (адже й «мислення» буває нетворчим, як і так звана «творчість»).

### *Біла майстерня, неділя сьома*

— Коли починається внутрішня мобілізація і включається периферія, підсвідомість, виникає й органіка. І це стосується не тільки сценографії, художньої творчості, а й усього, що робить у житті людина. Навіть в економіці.

От накреслюється певна програма.

І коли вона починає виконуватися, часом виникає хаос, маячня, безлад.

Програма, не дійшовши до периферії, гине.

Так сталося через те, що не підключено периферію, малі категорії буття.

А треба — без революцій, без війни, без розформування урядів і господарчих структур, йти шляхом еволюціонування, а не руйнування!

Що робити?

Під будь-яким приводом роздати усім бажаним землю, заводи. Щоб доведені до відчаю літні люди, котрим сьогодні їсти нічого, не ночували з собаками на вокзалах. *Щоб був ринок* — і тоді пішов би хліб. І було б усе — без кампаній, гасел, не розганяючи колгоспів, не спалюючи колгоспні скирти, не демонтуючи управління державним апаратом. Усе залишити і поступово підключати мале виробництво — майстерні, кустарів, дрібну торгівлю — периферію. І нехай би поруч — у протистоянні, у конфлікті — були і державні підприємства, і приватні. В Норвегії, наприклад, будують соціалізм і державні підприємства працюють. Адже без цього неможливо!

Це і є діалектика.

І лише тоді можна було б відпускати ціни. А так — для кого їх відпустили? Для злочинного світу, який одразу ж цим і скористався?!

Нові мільйонери — адже це не будівники, а споживачі й винищувачі, які, коли дати їм час, усе знищать на землі.

І театр я не вирізняю як щось окреме, незалежне — він також існує у суспільстві і не може жити поза суспільством, жити іншими проблемами.

Якщо ж театр не розуміє цього і лише фіксує те, що вже існує, — у нього немає і не буде перспективи. Адже митець має бути попереду

політики — так завжди й було: найкрупніші митці завжди були попереду. Вони передбачали, відчували, насторожували суспільство за двадцять, п'ятдесят, сто років до того, як проблема ставала очевидною навіть для незрячих.

Передчувати, робити розвідку — ось що повинен робити театр і мистецтво в цілому. І якщо театр це робить, можна не боятися за його майбутнє.

Мистецтво ніколи не повинно констатувати — це завжди виявляється запізнлим.

Не треба напучувати, — треба застерігати.

А коли зло вже розквітло пишним цвітом, його не зупиниш.

Що ж робити зі злом?

Убивати?

Не модно.

І тоді мистецтво знову перетворюється на беззубу анемічну обслугу можновладців і суспільства в цілому.

Тому нема в мистецтві подій, та й не може бути.

Коли всі ми були у конфронтації до устрою, мистецтво мало смисл і було потрібним, а сьогодні, коли є можливість — будь ласка, — не всі знають для чого, бо немає протистояння, ворога.

А ворог — не тут, ворог там — попереду.

А ті вороги, які поруч, їх зачіпати не треба — це політика і, крім того, все-одно даремно.

Що робити з набувачами, руйнівниками та винищувачами, невже вмовляти?

Раніше треба було, а зараз запізно — пісенька проспівана.

Вже спектаклями «Здрастуй, Прип'ять!», «Пора жовтого листя» ми передбачали сьогоднішню біду.

Я знав, що вирубування садів рано чи пізно приведе до того, що ми опинимося в пустелі, ще тоді! Задовго до сьогоднішнього лиха!!!

А тепер за одне яблуко платимо близько десяти тисяч!

Чорнобиль, що тоді будувався, був намальований у мене на ескізі — таким, яким він став сьогодні. Адже раніше, ніж брати таку енергію, треба було спитати у свого народу!

А тепер?

Непоправно.

Здавалося б, творчість і економіка — різні речі, але — залежно від того, як до цього ставитися.

Коли людина починає хазяйнувати на своїй планеті, на своїй землі, коли вона вільно творить, — це й є творчий процес. Я не кажу про митця, я кажу просто про майбутнього громадянина. З дитинства треба організувати його будні як суцільне свято — *свято пізнання*.

Багато хто відкидає це — відкидає дитинство, вважаючи, що у зрілому віці людина тільки й починається.

Але найголовніше в людині, в суспільстві — саме звідти, з дитинства.

Чому мистецтва й людина відроджуються?

Тому, що ми повертаємося до дитинства. До наївного дитинства. Але який це багатий і прекрасний наїв!

### *Біла майстерня, неділя восьма*

— Ознаки творчості завжди і всюди однакові — одні й ті самі в усіх проявах людської діяльності. Та й саме життя — хіба ж це не творчість? Зрештою, залежно від того, як ставитися до нього. Це творчість у межах заданого Богом режисерського рисунка. І в кожного з нас є в житті можливість для імпровізації.

Йдучи цим шляхом, людина раптом радісно відкриває свої істини і тоді питає — як, невже це правда?

Так, правда.

Це її правда, але є ще безліч інших — може бути ще і так, і інакше.

*А істина починається там*, де всі наші малі правди зібрані докупи — тоді виникає об'єм, з'являється дистанція, без яких нема і не може бути істини, є лише гасло.

Варто тільки спробувати за одним планом довести, по смислу завершити й апофеозно дооформити образ, — а це завжди, в усі часи було популярним! — як одразу руйнуються і багатогранність і об'єм, а замість мистецтва з'являється гола ілюстративна тенденція, що не має відношення ні до творчості, ні до мистецтва.

І суспільству це також потрібно — щоб бути у згоді з самим собою.

А як бути художнику, якщо він зрячий?!

Щоб бути у згоді з суспільством і з суспільною точкою зору, звісно, найпростіше робити твори однопланові, тобто такі, що відповідають на питання, потрібні в даний момент, на сьогоднішні укази. Буде указ «Про боротьбу з мистецтвом і про знищення художників» — ми й на нього відгукнемося новими творами, як це вже бувало не раз.

Але ж треба, щоб різні пласти співіснували та взаємозбагачувалися — поруч із національним аспектом слід пам'ятати і про цивілізацію, але пам'ятаючи про неї, не забувати і про свою землю: дивитися на себе зі сторони й одночасно бачити людство очима свого народу, власними очима.

Всесвіт і власна точка зору.

Яке значення має для культури, людей, для їхнього становлення творчість, що зберігає людину на землі як людину?

Індивідуальне творче начало.

А творчість мас — це табір, фашизм і все інше.

А от творчість особистості — це справді небувала крапельна енергія, котра може створювати водоспади культури. Енергія переростає

в могутній потік цивілізації. І збудником її є творче начало в будь-якій праці, кількість і якість котрої залежить від цього імпульсу.

Коли ж суспільство ставить високі вимоги, але відбирається, гнобитися імпульс, то ганебна вимога.

Ти мусиш! Безрадісно, але мусиш. Для кого, для чого?

Люди тепер схильні більше до споживацтва, аніж до творення.

Брати у природи, споживати, а не відтворювати багатство. Це лихо часу. Особливо у нас. Перспектива не дуже нас захоплює, її нема, а тому нема й бажання зберегти для когось. А це має хвилювати людей. Відтворювати умови для збереження багатств.

Землю треба рятувати. Ріки, водойми, ґрунт. Більшість країн це робить. З цього треба починати. Тому — найперше питання — як зробити людей творцями, а не споживачами? Інакше — лихо.

Сьогодні довкола ми постійно чуємо інтонації дикої Африки.

А де ж власна інтонація, котра повинна виховувати? Адже й у нас є своя інтонація.

А крім бубонного барабанного бою негрів на телебаченні і радіо я нічого не чую. Тільки — бам-бам-бам. Чому я мушу щодня це слухати? Може, я старомодний і традиційний? Мені чомусь дуже подобається «Реве та стогне Дніпр широкий». Хвилюють Шостакович, Шнітке...

Мене завжди гнітить похмурий день.

А от коли бачу, що ранком сяє сонце, починаю вживатися в цей захоплюючий світ.

Мені добре, коли відчуваю, що в якісь дні живу без прорахунку — по лінії такту, компромісу.

Але найгірше мені тоді, коли, проживши тиждень, бачу, що я його прогаяв, нічого не створив.

А коли зробив щось, — мені гарно.

Це будь-якій людині потрібно.

*Сонце і маленькі діяння.*

Коли спектакль у мене осмислений, — місяцями триває радість.

### *Біла майстерня, неділя дев'ята*

— Я погано знаю біографію Сквороди, але мені здається, він жив дуже діалектично і, думаю, це і є його спосіб пізнання світу.

Цей мандрівний вчений-філософ йшов по світу як блудний син, як пілігрим. Це, очевидно, така форма життя. Колосальна жадова знань і гранична відкритість душі враженням буття. Любов до нових вражень і до пізнання. Це спосіб життя, а не просто завдання. Це ставлення до світу як до єдності. Жити не в стінах, а у світі, розсуваючи його кордони без краю, до розмірів Всесвіту. Зробити світ власним домом. Інакше — одновимірність і розпад. Не лише в мистецтві, але й у політиці,

економіці, і навіть у коханні. Це діалектика. Адже все, абсолютно все існує в діалектиці, конфлікті, у протиборстві.

Так, мені здається, розумів це і Тарас Григорович. Він був могутнім страждальником за свій народ, за Україну, за те, що вона не може сформуватися, дозріти.

Адже як усе відбувається?

Виникає спочатку якийсь один вид людства, причому виникає в певний момент, як одноразове явище, і цьому виду потрібен час, умови, щоб визріти.

Коли мали визріти наші народи, була татарська навала, держава на той час ще не зміцніла, й тому на довгі віки, на всі віки залишилася ця вимушена трагедія зупинки, процес формування не завершився, і саме там треба шукати таємниці національного характеру, слов'янської душі. Про це мусили б замислитись політики — Наполеон, Гітлер... Тарас Григорович відчував — прийде час, ми питаємо себе: а хто ми і що ми? І нікому невідомо. А був це освічений інтелігент, європеець, який бував у вищому суспільстві і знав дві правди — правду велику і малу.

І Леся Українка, палко нападаючи на національну обмеженість, була європейською жінкою.

Усе це больові люди. Вони виступали не проти російської або інших націй, а проти імперсько-державного апарату, який потім взяв напрокат Ленін — з усією його поліцейщиною, диктатом самодержавства, мільйонною зграєю поневолювачів і гнобителів. Росія пригнічувала навіть релігію, дворян, інтелігентів, на відміну від Європи, котра традиційно мала свій духовний центр — папство.

Адже у нас ніколи не існувало здорової опозиції, а коли так, то ніби й приводу до розвитку не було, традиції такої, щоб не погоджуватися, бути в опозиції, не було.

Звідси і в економіці, і в усіх галузях одне й те саме: застій.

А якщо налічувалися в цій імперії якісь здорові сили, то вони змушені були ховатися в підпіллі і ставати дисидентами. Художники тим паче — ніколи, в жодній країні вони не могли жити у згоді з суспільством. А якщо суспільству все ж іноді вдавалося їх обласкати, — ставали ручними, але переставали бути художниками.

Коли точка зору митця збігалася з точкою зору суспільства, це повинно було б усіх насторожити, і насамперед самого митця, якщо йому небайдуже його майбутнє. Але не зупиняло.

Хоча часто буває і прямий продаж.

Тоді митець перестає відчувати дистанцію, паузу, інтервал між собою і суспільством. А коли ти назвався художником, то мусиш бути попереду, адже ти — розвідник і не можеш не бути в конфлікті з суспільством.

Якщо у тебе є власний малий світ, індивідуальність, ти не можеш не вступити у конфлікт з суспільством. Тим більше, що й сам процес розвитку цивілізації в тому й полягає, щоб створювалися найбільш

сприятливі умови для максимального розвитку та самовиявлення особистості.

*Цивілізація для того й існує, аби допомогти особистості втілити, реалізувати себе, свій світ. А інакше — навіщо вона потрібна — цивілізація? Щоб їжу прямо до рота подавати та ще й проштовхувати? Адже світ наш — це ж ніщо інше, як результат діяльності різних людей, — продукт взаємодії різних світів. Тоді стає можливою здорова конкуренція і здорова конфронтація між митцем і суспільством. А якщо цього немає, — суспільство невиліковно хворе. І тоді воно починає з'їдати митців. До речі, даремно...*

### *Біла майстерня, неділя десята*

— Те життя, яке я прожив, найменш гармонійне з усіх можливих. Було б краще, якби мене не вийняли з села, з природи.

Тим більше театр — я завжди вважав себе випадковою людиною у ньому.

Мріяв про можливість їздити по своїй Землі, писати для людей...

Я став би доморослим філософом, якби залишився жити в селі.

Мені близькі Сковорода, Гоген.

Але цього Бог мені не дав.

Не було коштів, та й час не сприяв такому способу життя.

Треба було служити — прив'язано.

Адже людина часто робить те, чого не хоче, але мусить.

А потім — хвороби пішли, які вимагали прив'язі, хвороби, викликані неорганічним способом життя.

Хоча мені завжди хотілося жити інакше.

Завжди вистроював себе на щось тимчасове.

Завжди настрої був немов на валізах.

Я не добував квартир.

І здавалося, що отут, на новому місці затримуватися не буду.

Адже я гість на Землі випадковий.

Тому і вдома, і в майстерні у мене все приблизно: усе на кнопках, на клею, на підпорках, ніде нема підписів на моїх роботах, і ніколи не було.

Для чого?

Адже у роботи немає крапки, вона ніколи не закінчується, я з нею живу.

Я завжди прагнув до нестаціонарності.

«Тев'є» — про це.

У цьому мінливість, котра дозволила мені жити, не обростаючи дахами, машинами, бо то — загибель.

Бібліотека у мене також невелика — чужі, готові думки — до мене не пристають.



Я не знаю хто і як створив цей світ і вічно йому дивуюсь.  
 Я вірю в реальність Христа.  
 Адже й я сам створив свій світ на сцені.  
 Скворода — Гоген — Христос — це один ряд. Наймудріших людей. Мандрівників.  
 З дитинства я ходив самотній, і думав.  
 Мама за це лаяла — де ти ховався? — В сараї. — А що там робив?  
 — Ударяв по колесу і слухав дзвін, що йшов у простір.  
 На баштані, коли батько пильнував кавуни, я приходив до нього і стукав по кавунах — слухав їх.  
 А ввечері — цвіркуні, зірки, вони створювали міражі, щастя буття.  
 Можна бути щасливим і в самому бутті, якщо багата уява.  
 Я виховувався в патріархальному середовищі — німецькому та українському. В цьому відношенні мені поталанило — я застав старі кадри.  
 То були два села, що стояли поруч, різні, але кожне — споконвічне, патріархальне, без впливу міської цивілізації, моральні підвалини якого існували від Різдва Христового. Це сімейні принципи ставлення до жінок, до дівчини, до води, до праці, до місця дорослого в домі, місця дружини, батька.  
 Це тисячолітні підвалини, які пам'ятаю.  
 Українське село називалося Рогалик, а німецьке — Таврида, воно було на кордоні і організувалося в 1909 році.  
 Перші два класи я ходив до німецької школи, а третій і четвертий — до української.  
 Потім переїхав — на державний рахунок в інтернат, який знаходився в іншому, не менш класичному, селі, з усіма ознаками споконвічної культури: багатовуличне, з дворянською садибою, з чудо-річкою біля садиби, садом, полями, лісами, рибною ловлею. Я ще це застав. І навіть меблі того дворянського гнізда пам'ятаю.  
 А викладали у нас старі дореволюційні вчителі — вони переїхали в село після революції, в часи НЕПу, ще до колективізації.  
 Ми їх поважали — своїх учителів, відчували перед ними трепет.  
 Навіть математиків і фізиків вважали поетами.  
 Вони були для нас незаперечними авторитетами.  
 Я на все життя це запам'ятав.  
 Тоді семирічна сільська школа була на рівні інституту.  
 Вчителі вважали, що я вчився добре, а мені здавалося — посередньо, хоча й був відмінником.  
 Поруч училися і люди дорослі.  
 Я не знаю, щоб у нас комусь розбили ніс або-що.  
 Я був єдиним німцем у школі, але мене навіть не дражнили.  
 Директора школи ми боялися як Наполеона.  
 Заявки на хуліганство, звісно, траплялися, але все вчасно припинялося.

*Ми відчували трепет.*

Нас добре годували завдяки власному підсобному господарству, городу.

Усі учні, а нам було по 13–14 років, були зайняті.

Дорослі орали, сіяли, а ми на городі саджали злаки, годували кроликів, корів, мали своє молоко, годували також шовковичних черв'яків.

Це був патріархальний світ.

Виїжджали в поле на прополювання.

А поруч йшов учитель і пояснював, що це росте.

Він був в окулярах, чеховський інтелігент.

Викладали в основному чоловіки — авторитетні, з обличчям Чехова, в пенсне. І це було дуже важливо.

Ми ніяковіли перед ними, а вони завжди були на висоті.

І в цьому моє везіння.

1933 року я попав в училище, але й там викладали учні Серова, однокурсники Петрова-Водкіна. Це було в Ростові-на-Дону — потужному культурному центрі, що виріс на борошномельній та рибній промисловості.

В училищі переважали елементи лівого мистецтва, кубісти, модерністи, гіперреалісти, сєровці.

Книгосховище імені Маркса мало велику кількість фоліантів.

Я задивлявся на все це.

Потім — академія, вона також ще залишалася старою.

І все це мене врятувало. <...>

Перший спогад — образ моєї матері, міражі, а згодом з'явилася ще й піна теплого молока з-під корови.

Я, мабуть, був закоханий в маму.

Після Ісуса Христа вона була для мене першою людиною.

Отже, молоко, піна і мати — перші спогади.

Я часто згадую це. <...>

Мені повезло з дружиною, я сприймаю, відчуваю її як матір

Вона завжди купує молоко і сир: хочу продовжити тобі життя, — каже.

А я, коли їм сир, відчуваю: Тавридою пахне. Це запах молока нашої корови.

Звідси і «Тев'є» пішов, «Вечірнє світло».

У дитинстві, в його джерелах — могутня сила художника.

Багато хто відмовляється від своїх старих творів, — мовляв, виріс, а я варіюю одне й те саме.

Пам'ятаю з дитинства цей планетний простір.

Чи це були сни?

Те, що я робив 30 років тому, так само цінне й значуще, як і раніш. Адже дитинство — єдиний у світі гармонійний простір.

*Біла майстерня, неділя одинадцята*

— Після академії я опинився в засланні, в таборі. Майже з самого початку війни, з 1942 року, разом з сім'єю, як підозріла німецька нація, потрапив у зону. Жили за загородженнями, у землянках. На роботу в шахти нас водили солдати. Працював на різних ділянках. Тільки на відбійному молотку не довелося — бракувало сил. А на кайлі, на обушку — так.

Ліс спускав. Піднімав вугілля з люків, відкочував вагонетки.

Багато спеціальностей пройшов. Так було до кінця війни.

У 1942–43 роках ретельно працював на шахті.

Згодом мене дедалі рідше стали випихати туди — коли починалися аврари, суботники, перевиконання плану. Я тоді вже вражав їх усіх образотворчим мистецтвом. Малював на стінках різні композиції.

У 1945 році був уже в клубі — майже рік. Але працював для шахт, трестів, комбінатів, дитячих садків, майже безплатно.

У садках тільки годували. Був голодний, вошивий і не заробляв. І не шахтар, і не службовець. Графи для мене не існувало. Тримали на 500 грамах хліба, на маленькій зарплаті в клубі. Її вистачало на три дні.

Став малювати з фотографій. В той час було багато халтурників, які вивозили з села все — сало, м'ясо, борошно. Вони робили портрети зі старих фотографій тих, хто пішов на фронт, і наводили глянець. Було несхоже — але людям подобалося.

Почав ходити до селян і я. Збирав фотографії і робив портрети. Та це тривало недовго.

Замовникам треба було, щоб блищало, а я ж малював на папері, — отже глядцю не було.

Я розпитував про людей, що пішли на війну, і вони ставали схожими.

Але замовники цього не цінували і я поступово був відтиснутий.

Килими з лебедями тоді ще йшли. Парубки з гармошками і русалки з риб'ячими хвостами. Але вони у мене не виходили. Рука не піднімалася. Починав робити по правді, а казали «неятно»: неяскраво, блідо. Я й хотів би підроблятися, та марно. Міліціонери мої, МВС, котре мене охороняло, приносили іноді репродукції килимів — твори дешевого репертуару — оголені жінки, замки... Та й це у мене погано виходило. Одного разу, правда, скопіював «Мисливців на привалі» Перова. Тут я влучив. Навіть їм сподобалося.

Існувала ціла партитура охорони та дисципліни — встати о п'ятій ранку, постройтися, перерахуватися, встати, сісти, строем іти на роботу кілометри два з половиною. Так само нас зустрічали з роботи. Жіночі зони були окремо. Триповерхове спання. Майже як у Солженіцина. Може, не так жорстко, але атмосфера дуже схожа.

Бували періоди, так загвинчували, що ставало моторошно, а потім, коли починали пухнути з голоду, присилали нового начальника і все змінювалося. Згодом його відправляли на фронт і все йшло по-старому.

Зона була осіб на триста. І стала вона поступово домашньою. Солдати, які мали сидіти на вишках, там майже і не сиділи. Багато що перейшло до рук командирів, призначених з нашого середовища. Іноді вони були хороші, іноді — жахливі...

У шахті траплялися цікаві люди — з місцевих, колись засланих, куркулі 33-го року. Вони жили вільно. Мали власні будинки, городи. Я потрапив в компанію саме таких.

З місцевим бригадиром Пушкарьовим разом спускали ліс. Дуже делікатний, простий, називав мене «молодою людиною приємної зовнішності». А приємна зовнішність була така: коліна на штанях подерті, з фуфайки стирчить вата, з шапки-вушанки — волосся. І немитий, звісно. Холод був, у бараках спали одягненими. Бригадир усе це бачив і мене жалів. Посидь, казав, молодий чоловіче, я зараз сам зроблю. Або кричав забійникам, щоб хтось піднявся, мовляв, німець занедужав, допоможи спустити ліс. Або за дві години до кінця казав: знаєш що, одразу додому не йди, бо тебе помітять, а лягай під батарею і трохи поспи. Це було в Челябінській області.

Але про це складно розповідати, бо все побудовано на несподіванках, на маленьких випадковостях.

Не було такого, щоб от покликали, сказали, що тепер, мовляв, Лідер, ти вільний

Не було такого. *Все якось так...* Потрапив на очі комусь... І з театром так сталося.

### *Біла майстерня, неділя дванадцята*

— У 1946 році начальник зони відрядив мене до Челябінська. Там я зайшов до Спілки художників, до самого голови Сабурова, я його знав. Спілка була дуже міцна — майстри з Ленінграда, Москви. Сабуров пояснив, що мені тут робити нічого. Замовлення є, але дуже вже багато художників. Що ж робити? Він порадив піти до театру.

Було літо. Зайшов на подвір'я, бачу — декоратори щось шукають. Актори ходять — ставні, печені. А я поруч, у дранті. Підійшов. — Добридень, кажу, як у вас справи з мистецтвом? У нас, кажуть, Василь Гардер, також із зони. А там, бачиш, ще один, маляр. Теж німець. А ось — начальник бутафорського цеху. Також. Підійшов до нього, він зацікавився моєю особою. Ось що, — каже, — ти добре малюєш. А натюрморти вмієш? Умію. Тоді, каже, давай так: я роблю рами, ти малюєш... Гроші порівну. Мене їдальні закидали замовленнями. Букети їм потрібні та бита дичина. Пошукав, показує — голландських художників. Я погодився. Він зрадів, іди, каже, до їдальні. Завідуюча її мені дещо замовила.

Зробив я кілька невеликих робіт. Приніс парочку в театр. Напарник мій рами робив — під бронзу задував, з фактурою, ліпленням. Тро-

хи дешево, кажу, розглядаючи ці рамочки. Давай ще потремо, щоб як у музеї було. Потерли і понесли до їдальні. Нам заплатили. Я навіть піджак купив. Потім плащ трофейний.

І от я, захожа людина, малюю натюрморти. Побачив мене головний художник театру, сам він був з Ленінграда. — Ви з зони? — Так. — А спектаклів ніколи не робили? — Ні. — Але у мене є друг Вальтер Клейн, художник клубу, він із нашої зони, на відкритій відробітці. Тримав усі роботи в місті і навіть одержував за це плату. Очевидно, був дещо відмінний від мене. З мене, мабуть, поборів не стали б брати, а у нього все інакше було. Тому він процвітав економічно. Пішов я до нього і кажу, що є шанс потрапити в театр. Він дав мені свої ескізи костюмів, декорацій. Під час наступного відрядження знову приходжу в театр і показую головному художникові роботи Вальтера. Він дивиться на них, але не дуже весело. А тоді каже: та ж він дальтонік, вваш дружок! — Щось я не звертав уваги. — Самі ви звідки? — питає. Коли я випал ив, що я студент Академії мистецтв, він трохи не провалився від подиву. Та що ж ви носите ці роботи? Де ж ваші? Покажіть! Кажу, що у мене нічого з собою немає. — Як? Ви не хочете працювати в театрі? — Ні, такої думки у мене немає. Зараз мене цікавить тільки заробіток. — А що думаете далі? — Думаю, доберусь до Ленінграда, буду доучуватися. — Ну, як хочете. Якщо передумаєте, приносьте роботи. Я днями їду до Ленінграда, і тут не буде художника. Я нічого не відповів. Потім у зоні, в клубі «Гірняк», у самодіяльності розповідаю одному про все це. Він радить мені не пропустити таку можливість і повезти роботи. Поїхав удруге — і також без робіт. Прийшов до головного художника. — Ви так і не наважились? А ми завтра йдемо у відпустку. — Тепер я не встигну. — А поїзд туди коли їде? — Ввечері. — От сідайте на поїзд і... — Там п'ятнадцять кілометрів вночі йти через ліс. — Ідіть. Беріть роботи і повертайтеся.

Пішов я на вокзал, сів у робочий поїзд, приїхав уночі, а о шостій ранку мушу бути назад. На дворі мокрий сніг, болото, одягнений погано, вітер, жах. Роботи були в селищі у знайомої шахтарської сім'ї на зберіганні. Розбудив їх, бідних, уночі, запакував усе. Вранці приїжджаю до театру, усе розклав, розставив. Коли прийшов Ілля Григорович і подивився, то здивувався. Покликали директора. Той, коли дізнався, що я не знаю театру і про те звідки сам, — не погодився прийняти мене. Художник однак порадив не поспішати, заходити в театр.

Хлопці з живописного цеху робили вітрини, а коли побачили, що я станковист і живописець, включили мене в договір. Так я став заробляти. Дали мені балкон, де я малював. Правда, вони обманювали мене безсовісно. Але почав потроху одягатися. Директор запропонував піти на вільну ставку помічника маляра — фарби розводити, та я відмовився.

Настала осінь. Коли тільки я прибув сюди, то мав право викликати сім'ю, щоб жити в одній зоні. Але все це тягнулося, поки їх відпустили з Алтаю, з китайського кордону. Протягом літа їхали пароплава-

ми по Іртишу. Одержали виклик у сорок другому, а приїхали в сорок шостому. Ні телеграми, ні листа. Прибули за моєю зворотною адресою і сиділи на вокзалі під снігом. Куди далі податися — не знають. Жінка з селища спитала — до кого приїхали? Дізнавшись, що до Данила Лідера, сповістила знайому мені сім'ю і Нюрина сестра приїхала й забрала моїх рідних до себе, а Нюра поїхала за мною в Челябінськ. Коли вона все мені розповіла, я одразу ж подав заяву на посаду маляра.

З цього і почався театр. Отже є про що ставити п'єсу.

Все інше — то друга серія.

А поки що — будемо пити чай.

### *Біла майстерня, неділя тринадцята*

У двадцяті роки, в епоху Ренесансу, в період відлиги (адже це при Хрущові також був маленький ренесанс) виник момент, коли люди від старого порядку відмовились, а нового ще нема. Утворилася пауза, яка і є знаком справжньої свободи.

Ця свобода зазвичай розковує особистість.

Тобто ідеологія та міфологія суспільства ще не сформувалися.

Є вільне ширяння, що мобілізує особистість, пишно розцвітає талант, як в епоху Ренесансу.

Сьогодні у нас видимість сприятливого часу: все вирує.

Хоча насправді час і небезпечний, і безперспективний.

А з іншого боку: виставка за виставкою, студія за студією, і з кожної може утворитися театр. «Мімікрічі», Більченко, Ліпцин...

І у двадцяті роки одразу досягнень не було. Чортихалися на Мейерхольда і Курбаса, а потім...

Я бачу цей процес пробудження — те саме було в часи Хрущова, коли в мистецтво прийшло нове покоління.

Думаю, сьогодні цей ренесанс може бути започатковано.

Правда, не в театрі, а, можливо, в інших сферах мистецтва.

Чому?

Ну... так хочеться повітру.

Але однієї свободи замало, *необхідна ще ностальгія за минулим.*

Курбас поєднав націю з високою антикою.

І ця тенденція збагатила двадцяті роки.

Це не традиція, це ностальгія за началом усіх начал.

У нас часто бачать начало усіх начал української культури в бароко. Вважаю, що це помилка. Адже бароко — то близька ностальгія. А більш древньою ностальгією в українців має бути язичництво.

На цьому побудовано шекспіріану Тишлера. І справжній народний національний аспект лежить там — у глибині, там лежить золотий скарб. А це дуже збагачує мистецтво.

Бароко на Україні завезене, чуже, неукраїнське. Раннє мистецтво Петрицького лежить у цій доісторичній площині. Саме тому він склався у двадцять роки як художник найвищого класу.

Знайти цю старовинну енергію.

Та ми не язичники, на жаль.

А старовинне потрібне для того, щоб дивитися через нинішню лінзу, тобто два плани мають бути: сьогоднішній день, і день минулий, завтрашній і вчорашній. А якщо лише старовинне — це вже дикість.

Прогрес культури в тому й полягає, щоб зробити людину здатною сприймати чужі світи.

Це розуміли Леся Українка, Шевченко, Сковорода, Курбас... Не розуміли і не розуміють цього тільки державні діячі.

Я пам'ятаю, як забороняли Ніну Матвієнко.

*А фальшиво-національне — будь ласка.*

Чому?

Невідомо.

Заклинювання цих речей — біда.

Відродження в мистецтві можливе при поєднанні глибоких стародавніх джерел з розвиненою на світовому рівні сучасною культурою. Це відбувається, як правило, на межі суспільних установлень. Відродження конфліктне, воно забезпечує свободу особистості. На цьому ступені відбувається стрибок.

Але сьогоднішня культура являє собою таку плівку, котра схильна до каверн. І їх сьогодні дуже багато. Тому відродження у нас — майже неможливе.

### *Біла майстерня, неділя чотирнадцята*

— На першому-другому курсі в художньому інституті, на моєму відділі сценографії дають казку. Для п'ятого-шостого курсів там уже може бути Шекспір і таке інше. А першокурсників сприймають як нетямущих. Тому в програмі їм пропонують працювати і над «Лісовою піснею» Лесі Українки. Казкою ця п'єса вважається! Взагалі я до програми ставлюся абсолютно спокійно — думаю, що вона непотрібна.

Кажуть, треба йти від простого до складного. Як?

Шлях художника завжди складний. З дитинства.

Я ніколи не відчував, що от я провчився, скажімо, п'ять років і мені стало легше. В мистецтві так не буває. Кожен новий спектакль для мене був таким само тривожним, незрозумілим, солодким і загадковим, як і перший. Бо завдання завжди одні й ті самі.

Я завжди почуваю себе учнем. І тому мені цікаво зі студентом усе пройти з нуля. Цікавить процес, таємниці душі учня.

А як їх розкрити?

Працюючи над конкретним матеріалом.

У театральному інституті, коли від мене вимагали програму, я так усе й пояснив. І кафедрал, почувши це, каже: мовчіть, працюйте, Станіславський так робив, я вас підтримую, але тільки неофіційно.

У такому стані ніби завжди й перебуваю — невідготовлений. Адже я рідко брався за п'єсу одразу. Хитрував. Вивчав. А коли відчував, що це вірняк, дзвонив: будемо укладати договір?

П'єсу, будь-яку, можу виправити. Та справа не в цьому. Не завжди «іде».

Так і з «Лісовою піснею» Лесі Українки: я бився півроку, а відкрилося лише днями.

Як у цій п'єсі зіграти озеро?

### *Біла майстерня, неділя п'ятнадцята*

— Як я працюю над п'єсою?

Прочитав.

Може, ще?

Прочитав іще.

Виписав ремарки.

Пояснив.

Намагаюся замислитись — як нормальна культурна людина.

А що далі?

Як подолати відстань до п'єси?

Кожного разу треба все починати з нуля.

А як цю готовність знайти? Без неї не слід братися за спектакль. Тому що вибір маршруту буде неправильний.

Зазвичай — прочитали раз, прочитали два, усім усе зрозуміло. Починаються репетиції. А програми — немає. І спектакль з цими загальними знаннями поставити не можна. Бо розум тут не помічник. У розуму інші завдання, це нетворча коробка. Треба знайти свою органіку, вжитися у п'єсу. Прожити її з кожним персонажем. Віднайти той стан, коли ти безперервно про неї думаєш, розповідаєш собі історії про це. Наговороючи, раптом відчуваєш двоїстість персонажів — і це дуже важливо.

Цілими днями можу ходити і розповідати собі історії про п'єсу, про людей, що її населяють, про їхній вік, подібність і несхожість...

Треба розколювати всіх персонажів.

Бо інакше — будуть фальшиві, придумані інтонації.

*Органіка — це дитинство.*

Що світ живий — це відомо всім, але рівень вживання — різний.

В одних параметри глибокі, в інших — на поверхні, або в штампах, причому дуже переконливих.

А потім виявляється: помилка.



Чому?

Не занурились, не увійшли. І в результаті — пуста розмова, на рівні тусовки, ні про що. Дизайн! І такі вистави часом розхваляють.

Як «Іванов» у Генрієтти Яновської. А ніби розумна жінка.

Але мистецтво виникає лише тоді, коли повертаєшся до найдавніших джерел. От на що треба оглядатися. А багато хто вважає, що оглядатися не треба, що нібито мистецтво і все на світі починається з них. І тому вони дурнішають. Зникає дитяче захоплення, без якого мистецтво неможливе. А щоб знайти органіку, відкритість, треба звертатися до джерел, завдяки яким художник не старіє.

Ми повинні знайти у п'єсі свою, не відірвану від п'єси органіку.

Потрібні наговори поруч із п'єсою, вживання в людей, тварин, і навіть в речі. Тоді з органіки народжується форма спектаклю — з «низу», з коренів, з прожитого... І розумієш, про що має розповідати спектакль.

Про що треба ставити «Лісову пісню»? Про побут? Про народ? Чи взагалі про інше? Адже даремно вважають «Лісову пісню» дитячою казкою. По-справжньому її ще ніхто не зрозумів.

У цій п'єсі всі мої болі та проблеми — людські, духовні, екологічні. Усі параметри нашого лиха.

Ось, приміром, потерчата: це ж не просто казочка, це сирітство!

Русалка — трагічна особа. У підтексті. Вона — покинута. Звідси і завдання її — топити. Мститися. В цьому її місія. Вона ревнує. А сама весь час ніби плаває, шлейф тягне за собою. Це жінки вміють. Перше завдання, яке треба поставити перед виконавицею ролі — щоб вона повернулася спиною, пройшлася, вийшла з води.

Мавка — інша річ. Це чудова дівчина. Не те, що я бачив завжди.

Це чисте створіння, яке зберегло на сто відсотків усі ознаки людської природи. Втілення наївності, первозданності природних зв'язків.

Те, що ми втратили, в ній живе.

Коли її скривдили після повернення з того світу, від Того, що у скелі сидить, — адже це повернення від Смерті, з Небуття. Вона пішла зі свого світу, повірила в інший, і цим себе зрадила. А зрада самому собі — то найстрашніше. Нема нічого гіршого в житті людини, ніж зрада самому собі. Не йди туди, попереджає її Лісовик, там страшні, чужі, вони нароблять біди! Чи так це страшно насправді? Вона не знає, адже Лукаш грав таку красиву музику!

А верба? Адже це мати її — Мавки. Або тітка. Або просто стара жінка, в обіймах якої вона проспала цілу зиму.

Лукаш запитує Мавку — скільки тобі років? А вона не знає. Їй здається, що вона завжди жила. І тільки тепер починає замислюватися.

Потім виникає у них роман.

Точнісінько так було й зі мною. Перша зустріч із дівчиною, в яку я тихо був закоханий і навіть не насмілювався їй натякнути про це. Але одного разу ми опинилися з нею вдвох біля білої хати у селі. Це ж було

потрясіння, коли поруч зі мною сиділа біла кофтинка. Таке красиве створіння! Вірочка. Голубоока. Ми були однолітками, вчилися в одному класі. Коли вона заходила до школи, все в мені ніби загорялося. Страх!

Яке дивовижне почуття виникає між Лукашем і Мавкою!

Правда, у Лукаша це відбувалося дещо примітивно, хоча й він був уражений і дивився на Мавку, як Пушкін на Керн.

Хлопець прикусив язика і цілий день не міг включитися в розмову. Втратив себе. Настільки може вразити краса. Так у Третьяковській галереї мене вразив мій улюблений художник Серов, коли я вперше побачив не репродукції, а оригінали його картин. Мені було вісімнадцять років. Я побачив жінку в білій сукні на тлі квітучого пейзажу... Я відійшов і — очманів. Був вражений. Вперше побачив чудо.

Так і Лукаш. При всій його людській недостатності, він побачив чудо. Це сцена «завмирання». Вони розмовляють пошепки. Внутрішній монолог, а не «випулювання» тексту. Гранична уважність, пауза... А якщо цього немає, то немає й мистецтва.

Люди брехливі, вони не знають, що живуть у раю, а Мавка знає.

В цьому їхня відмінність: Мавка відчуває себе складовою частиною світу, раю. А Лукаш — думає інакше... Мавка каже йому: очі в тебе не прозорі, каламутні. Невідривно розглядає його. Доторкається, гладить. Адже їй тільки чотирнадцять-п'ятнадцять років. Але вона висловлює всю мою філософію!

А він — лізе ламати, рубати. І це протистояння могутнє, бо Лукаш — людина, а Мавка — сама природа, лісова дівчинка.

Я спостерігав, як різали живі дерева в Києві. Красені йшли під ніж. А ще частіше їх четвертували — як Стеньку Разіна.

Той, кому це болить, запитує: навіщо зрубали вербу біля театру Франка? Адже вона була національним набутком!

Про це й п'єса. А не казочка для новорічних канікул, і не фіглі-міглі. Це програмна п'єса для академічного театру. І мені дивно, що ніхто її так не ставив. Це побут і гранична правда. І запропоновані обставини, в яких треба жити гранично натуралістично.

### *Біла майстерня, неділя шістнадцята*

— Якщо ставити цей спектакль, треба було б посадити людей в залі і на сцені — це люди лісу. У грецьких туніках. І все. Це не одяг, а декоративне пристосування. Та й взагалі це Греція. Грецький міф!

Актори? Будь-які. Чим менше акторства, тим краще. Нехай ця дівчина сяде поруч зі мною, і я їй розкажу, що от вона — верба, дерево. Це в тексті є. І Мавка дивується, що хтось цього не чує. Це ж дивовижно!

Адже був прекрасний момент в історії людства, коли люди вірили, що дерева можуть розмовляти. Навіть у «Калині червоній» бандит роз-

мовляє з деревом! А він не дурень! І в цьому його божественне осяяння! Ностальгія від первісного мислення.

Природа виокремила людину, сподіваючись на те, що вона — найкраще, що в ній є. А та їй помстилася. Але ж людина без природи жити не може, тоді як природа без людини — жила. І чудово це робила. А потім прийшли люди.

Спектакль розповідає про це.

Ми спостерігаємо загибель.

Коли читаю п'єсу, чую живу її мову.

Звуки, тембр голосу, внутрішнє підключення людини.

Саме це й повинен створити, а не зобразити актор.

Я завжди прошу студентів: розкажіть мені про п'єсу, що ви думаєте про неї.

Не можуть. Не навчені. Не навчені розповідати історії. Як це робив Жан Крістоф, який дошукувався, вигадував і не розумів, чому матінку не пустили в дім, а дали пиріжок.

У наш час ця інтонація відсутня — навіть у тих людей, які сидять у Верховній Раді, вони не мислять в параметрах простих людей.

Адже що треба?

Внутрішньо бути порядним, знати елементарні правила буття і мати бажання працювати.

Усі інші придумки, цивілізовані шляхи розвитку людства — все від незнання, від втрати орієнтирів.

А треба — жити вільним життям і радіти.

Все інше — від лукавого.

Адже всі зусилля технократії — лише для зручності.

Отже, не за горами кінець.

Про це й писала Леся Українка.

А це для України особлива жінка.

### *Біла майстерня, неділя сімнадцята*

— Я собі таку легенду вигадав... про те, чому в мене багато білих ескізів. «Маскарад», «Вишневий сад», «Лір», «Сторінка щоденника», «Шевченко», «Сімейні сцени», «Чайка», «Син Рибаківа», «Веранда в лісі», «Княгиня Волконська», «Поки б'ється серце», «Елегія», «В день весілля», «Таке довге, довге літо», «Ярослав Мудрий»...

Все це від білого коня.

Де ж ескіз? Щойно тут був... Те, що шукаєш, завжди зникає.

Ось він — Історія білого коня-33.

Це для мене нав'язлива інтонація. Білий колір.

Я був ще зовсім пацанчик, коли мене вперше посадили на коня — на білого. Це був один білий кінь. Потім був другий.

Це буде цикл — із двадцяти ескізів, у який я хочу включити і «Купання Червоного Коня» Петрова-Водкіна. Коня, з якого змивають фарбу і він стає білим — це давня ідея Кірочки, моєї дружини.

Було це так... В кінці дня, йдучи селом, я побачив — лежить кінь на задвірках. То був 32 рік, починався голод. Підхожу — він живий. Простягнув до мене голову. Худий, ребра стирчать, брудний, звісно. Сів поруч. У талому снігу, в калюжі, лежала позаторішня солома. Я дав йому її, і він почав жадібно жувати. Я завмер поруч, не міг його залишити. Дотемна сидів, а потім пішов.

Мені це врзалося у пам'ять як найжахливіше в світі. Людські очі, що моторошно дивилися на мене... І я нічим не міг допомогти.

Колгоспний був кінь. Піднімай, не піднімай, нічим не допоможеш.

Адже все вивезли — і врожай і корм. Нічого не залишили.

Хочу зробити другий малюнок, коли цей кінь ще тримається на ногах. Я бачив таких коней. Коли був в інтернаті, керівництво школи просило — ходити по бригадах і піднімати коней. Ми, четверо хлопців, підсували під них палиці і піднімали. Оцей момент — доходягу, що от-от впаде, хочу намалювати.

Чистий, білий кінь. А навколо — болото, він уже не живе.

А це себе намалював — поруч.

Це буде цикл — із двадцяти ескізів.

А ескізи «Ліра» — вони весь час губляться... Я завжди шукаю ці малюнки — куди вони поділися?

### *Біла майстерня, неділя вісімнадцята*

— Мені завжди було цікаво знати, що то за хлопчик переді мною.

Коли мене запросили викладати в інституті (запросив Духновський) і я прийшов знайомитись з курсом, там сиділи Безпальча, Рудюк такі, наче прийшли з вулиці — налякані пташенята. Я їм щось загальне сказав і запропонував ставити запитання.

А вони мовчать... Хтось хоче щось сказати? — питаю. — Ні! — Ну, все, — кажу, — почнемо вчитися.

Що я з ними буду робити? Матеріал цілком зелений, вони не могли навіть включитися в діалог. Та поступово, хто раніше, хто пізніше, відкривалися. Я намагався не заважати розвиткові їхніх індивідуальностей. Адже в мистецтві важлива лише індивідуальність. Нема такого поняття, що є якесь русло, рух, школа, генерація, це якщо й робиться, то дуже умовно і вельми сумнівно. Критика завжди намагається підлаштовуватися під загальні тенденції — періоди, товариства, але я не беру цього до уваги, для мене є тільки особистість. Як особистість розвивається і досягає свого апогею, так виникає ще один вид мистецтва. Закінчується він зі смертю особистості. Було таке мистецтво, і немає більше.

От є Бурлін, Зорук, а от Несміянов...

Що вони зробили?

Вони заздалегідь попросили мене відкрити їхню виставку. Попросили написати присвяту, що я їх учив, — у каталозі, — і я це зробив. Вони про себе написали цілком інше — кожен окремо.

І так вийшло, що мої інтереси лишилися в центрі соціуму, а вони заглибилися в себе. Їх ніби не цікавить ні Крим, ні Рим, ні соціум, ні Тев'є...

І це було мені дуже цікаво.

Саша Бурлін написав наче «Створення світу» — коли світ ще в хаосі, в рідкому, текучому стані.

Несміянов відчув зерно, дитячість людства.

А Зорук — у гармонійному золотому віці людства...

Чи це був збіг, чи, як буває, вибудувалося само собою, чи це знак?

Мене часто підловлюють під час виступу: — Данило Даниловичу, от ви кажете про роботу, а там нема того, про що ви говорите! А я відповідаю — це моя додаткова інформація, і в тому її цінність.

*А навіщо говорити те, що всі бачать?* Треба бачити те, чого ніхто не бачить у творі. Їхнє мистецтво театральне. У них своя режисура, дійова режисура. Їхні роботи просять актора, мобілізують глядача й заводять його на причетність, співучасть. Це і є театр — зробити глядача також трохи творцем. У цьому радість театру. Завмираєш, а потім починаєш думати: чому? Цим вони на мене схожі. І вони це відчують.

### *Біла майстерня, неділя дев'ятнадцята*

— Я давно вже помічаю у багатьох художників не лише стихійну, але й переконану анемію до соціуму.

Але ж це серйозне питання — вболівати чи не вболівати за ці речі. Якщо не вболівати, отже, ти зайнятий тільки своїми дослідями, гармоніями, красивістю, гармонією зворотного порядку, жорсткою гармонією, димчастою — тобто формальними питаннями. І це, як мені здається, погано.

Я не займаюсь політикою, але займаюсь світом — світопорядком, проблемами, які стоять поза людиною, поза модою і політикою. Людство давно відсторонене від усього комплексу світорозуміння.

А Земля вже вичерпана. І є загроза зруйнування цього прекрасного світу. Це стосується нас.

Молоді художники в усіх видах мистецтва часто захоплені абстракціями — символізмом (що особливо жажливо) та амбіційною ретельністю в шуканні нових форм. А хіба нові форми шукають? Хіба вони знаходяться? Мені здається, що не треба намагатися відкривати нові форми. Просто треба бути самим собою. Сьогодні, зараз.

Це як віра — якщо вона з тобою, то майбутнє відбудеться і нові форми придуть.

Майбутнє мистецтва не можна програмувати, воно нам невідоме, тому що ще не відбулося сучасне. Іде процес.

У мистецтві нема так званого процесу розвитку, скерованого руху, мистецтво спалахує в особистості художника і живе з ним.

А особистість не можна запрограмувати — вона або є, або її не було зовсім. Джотто, Шекспір, Булгаков, «Слово о полку», Пікассо — це і є авангард — безперечний, і Шекспір завжди в авангарді.

Зміна завжди відбувається, але припускати, що тягнеться нитка, послідовність, видається сумнівним.

На що сподіватися?

Щоб сподіватися, потрібна віра — віра в те, що людство — не помилка природи, а розумні істоти, які хоча б одною зввиною розуміють в якому космічному раю живуть. І що уготований кимось для них дім гріх руйнувати.

Якби можна було на хвилинку уявити, що населення цього божественного дому прозріє і навчиться читати залишений йому заповіт, тоді можна було б говорити про надії малі.

Культуру спланувати або активізувати її розвиток — неможливо.

Тому треба хоча б навчитися не заважати людині благоговіти перед чудом Всесвіту, дивуватися йому.

Світ чудовий і гідний подиву. І це завжди відчуває людина.

*Культура починає складатися ще з коліски.*

Є ряд умов, які захищають людину від свинства.

Це відомі заповіді Христа.

І тому, якщо ви хочете врятувати людську природу, зверніть увагу на дитсадок.

Сьогодні у нас період настороженості і пристосування до часу.

А пристосування бувають різні — веселі, сумні.

Тому буває важко зрозуміти хто є хто.

Люди пристосовуються, бо хочуть вижити.

Багатьох купують на престижності.

А як вижити?

Дуже просто.

Збагачувати свою професію, свої погляди, знаходити опору в самому собі, не втрачати, а навпаки — утримувати напрацьоване, не давати розмити його часом.

Я завжди доброзичливо ставився до інших мистецтв, але усвідомлював — це не моя галузь, вона мені не підходить.

Я знаю на чому визрів, знаю свої опори, можу ними щедро поділитися, та не всім це потрібно — бракує витримки.

А звідси — з компромісів — починається загибель особистості, художника.

Спочатку мої роботи не приймали, щоразу мій макет викликав масове невизнання.

Але я завжди міг вистояти.

*Бо невизнання викликало додаткову енергію.*

Я прислухався, перевіряв себе, і не знаходив свого прорахунку.

Тоді образ ще більше загострювався.

### *Біла майстерня, неділя двадцятьа*

— Я кажу студентові: мені треба зустрітися з твоєю матір'ю. — А що? — питає. — Ти, — кажу, — погано одягнений. Бачу, його дівчата обходять. — У тебе, — питаю, — є «предмет»? — Так, — відповідає, — я закоханий в одну дівчину, але вона мене не помічає. — Таким, який ти є, тебе важко помітити.

І став розповідати, як я повадився — з точки зору сценографії.

Адже це наукова проблема: якою має бути зачіска, як показувати свої довгі ноги в джинсах, розповів як охмуряти. Один знак я йому подав: треба над-увагу переключати на над-неувагу, з гумором, навіть почуття треба висловлювати з гумором: як можна тебе не любити, не любити таку тонку талію?! В цьому й полягає гра, конфлікт. А то наші чоловіки у фільмах, буває, кажуть: дозволь тебе поцілувати. Ніби бутерброд з'їсти. А це не бутерброд. Та й взагалі треба менше говорити, краще — бути. І ще — робоча готовність кинути. Щоб бути вільним від напруження, від страху втратити. Бо, коли тобі здається, що без неї прожити не можеш, будеш у страху. А потрібна свобода, гра, розкутість. Але все це треба готувати, інакше — провал. Провал, який вдсятеро збільшує почуття закоханості. Тому слід тримати язик за зубами. І головне — все це перевірено. Ось так! Це ціла наука. Сценографія називається. А часом у спритних дівчат більше материнського начала, ніж в ангелах.

Ну, розбалакався, знавець! Раніше я не був таким розумним, був відкритим. А найстрашніше для дівчини коли ти — не герой.

Однак студент не прислухався до моїх «повчань» — органіка інша.

Я згадую картину Мікеланджело, де бог Саваоф пальцем оживлює Адама. Без хвилювання не можу на неї дивитись.

Щодо людяності — вище нічого немає — дотиком пальця він передає свою сутність людині.

Багато великих творів побудовано на такому найтоншому дотику. Мистецтво Єгипту, наприклад. І це головний сюжет для нинішнього дня — дотик пальцем. Сюжет, який має стати центром буття.

Усміхнена мати і дитина — ось глобальна проблема, без вирішення якої людство не проживе.

Але сьогодні в житті цей сюжет занедбано.

### *Біла майстерня, неділя двадцять перша*

Коли я вирішив залишити Челябінський театр, де одержав Сталінську премію і був головним художником, якого любили і в місті й у театрі, і поїхав до Ленінграда, — щоправда, в Академію мистецтв, — я став вивчати театральне життя цього міста і виявив багато талановитих та маститих художників — усі театри були заповнені майстрами. Я був ще студентом п'ятого курсу, жив у гуртожитку, а потім на Мойці, в кімнаті, яку наймав за п'ятдесят карбованців у Анни Ісаківни, коли мені подзвонив приятель, головний художник Театру флоту (був такий пересувний гастролуючий театр — приліпиться до сцени, випустить спектакль і шурує по всіх кораблях). Він запропонував оформити «Сина Рибаківа». Спектаклі там ставив завліт, репетирували в клубі «Роб-мис», де було щось подібне до сцени. Познайомився з завлітом — Зуфер прізвище. Бачу, що він мистецтвознавець-теоретик, а не практик. Від пропозиції вирішив відмовитись. Мені радять: робіть, гроші заробите. А я кажу: мені гроші непотрібні, мені зарплату з Челябінська висилають, стипендію дають. А згодом подумав і...

А був то п'ятдесят четвертий рік — боротьба з формалізмом у розпаді, з виставок викидають імпресіоністів, а махровий соціалістичний реалізм цвіте: театральні художники писали заднички, парканчики ставили.

Це був мій перший вихід у Пітері. Оскільки я завжди був прибічником конфлікту і вважав, що чим гірше, тим краще, то вирішив — треба шукати новий шлях. От я й кажу Зуферу: нам треба або талановито провалитися, або взагалі цим не займатися. — А так хіба буває? — це він. І я розповідаю, що ніякої декорації в таких умовах робити не можна. — А що треба робити? — Пластичну режисуру! — Цим пізніше вже Любимов став займатися. — А як то виглядає? І я йому почав розповідати: на сцені стоїть один ліхтар ззаду, і ще два виносних у ложах. Тобі на спектакль треба три ліхтарі? Три. А що пропонуєш? Сцена одягнена в попелясту сітчасту марлю, за нею — ліхтар, а в центрі — маленький нейтральний пандусик. — Що буде далі? — Далі — декорація з людей. А треба сказати, що макет мій уже був забракований дирекцією — з того часу так воно й повисло. І от вже треба виходити на сцену, а руху нема. Я й пропоную: давайте покажу. У відповідь керівництво збирає колектив, мовляв, у нас тут суперечка з художником (тоді модно було всі питання вирішувати колективно). Я показав: світло ліхтаря ззаду, від підлоги вимальовує застиглу мізансцену з акторів, предметів і речей. Усе відбувалося синхронно — включалися передні ліхтарі, відключалися задні, оживали мізансцени... В кінці епізоду мізансцена знову оживала — синхронно з виключенням заднього та включенням переднього освітлення. І так протягом усієї вистави. А що потім? Овації — спочатку в колективі, а згодом і в місті...

Чи помилявся я?



Але ніколи не було непередуманих рішень, не було неправильно вибраних маршрутів.

Бували зауваження, з якими я погоджувався.

Так, у «Людині з Ламанчі» я зробив подонків політичними в'язнями, героями, не зовсім точно працював у мене рушник у «Порі жовтого листа», шукав в «Ночі місячного затемнення».

Тому я завжди говорив своїм учням: перший спектакль має бути незрівняним! — як у мене «Маскарад» і «Син Рибаківа». Я завжди розумів, що перший вихід є вирішальним. Якщо ти хочеш вижити, видай не на четвірку, навіть не на п'ятірку, видай так, щоб тебе не можна було обійти. *Не знічуйся, не ображайся.*

### *Біла майстерня, неділя двадцять друга*

— У багатьох моїх роботах був певний поштовх, відправна точка, зрушення, ракурс, ніби незначний поворот, який визначав вирішення вистави.

У спектаклі «Поки б'ється серце» мені хотілося сказати про те, що у людини є завжди два несхожих серця. І я їх роз'єднав на фізіологічне і моральне. В житті так і виходить — моральні болю, результати якихось переживань, сходжень униз — цим займається одне серце. А друге вважає, що треба не тільки страждати, а ще й переганяти кров. У нього інші турботи, і вони не збігаються ніколи. Про це, до речі, «Собаче серце».

І от, у мене виникла проблема: для одного серця пересадку можна робити — там, де спрацьовує фізика, а для духовного серця — це неприпустиме вторгнення. Речі настільки розбіжні, настільки важко відповісти на запитання — маю я рацію чи ні, що треба було запитання ускладнити, а не спростити, і поставити так, щоб завести глядача в процесі вистави, і щоб він пішов, так і не одержавши відповіді. Цієї відповіді він не знайде, але думати буде багато років. Замислиться над тим, що серце у нього — не просто клубок, подумає про те, що воно відчуває. І тоді він мусить пожаліти його, а пожалівши, можливо, вгамує в собі зло. Адже людина в будь-якому віці може щось в собі змінити — в бік каяття, співчуття, чуйності до чужого болю.

А якщо став відчувати — подумає: не лише я живу на світі, хтось ще живе, і не лише ліктями працювати треба, а ще й органами почуттів.

Ось конфлікт — гегелівський, діалектика!

Та слово *конфлікт* тепер не в моді, про нього сьогодні мало говорять. А даремно. Адже якщо людина не вміє висловлювати свої думки через конфлікт, я їй не заздрую. Найбільші загадки буття пізнаються за собою конфлікту. Саме так виникає осяяння.

### *Біла майстерня, неділя двадцять третя*

— Часто у взаєминах з дівчиною надто велика моя доброта, щирість сприймалися як виняткова увага, створювалась атмосфера плутанини, фальшу.

Так було і з адміністрацією. Часто я сам заплутував стосунки.

Адже я вийшов зі свого середовища і потрапив у чуже.

А якби залишився там, у селі, був би гармонійним.

Я рідко у щось втручаюся, частіше мовчу, нікому нічого не нав'язую.

Бачу, що не так, але мовчу.

Коли я згадую про театр, то найтепліший — челябінський період. Там процес був сонячний, решта ж — мали інший смак. Уже відчувалися елементи деградації та переродження з відходом покоління. Та мені пощастило — я встиг захопити хвостики.

У Челябінську проїздом побував у театрі Фадеєв. Побачив мої декорації, і — Сталінська премія. А міг би або не приїхати, або проїхати мимо.

*Усе залежить від наднапряцьованого.*

У найбезнадійніших обставинах воно виявляється як подвиг і не залишається непоміченим.

Наднапряцьоване рано чи пізно все розставляє по місцях і не залишається непоміченим, відбувається перехльостування, і навіть опоненти — Ужвій, Пономаренко — відчують: щось сталося, і — замовкають. Хоча б на деякий час...

Мій перший спектакль у театрі Франка «Сторінка щоденника» був безперечним успіхом. Там не було компромісів, а була підпільна зухвалість. Я показував на рани, — говорив про зневагу до своєї землі, до знаку материнства, до породи людської, до культури, до цивілізації. Куди поділи Дніпро? Прип'ять? Про це я запитував ще в 1965-у році. Але не розібралися, не помітили. А шкода.

Коли роблю спектакль, завжди думаю про актора, про те, чи зліпиться це з ним, чи вийде радісний сплеск? Мене цікавить процес — це смисл сценографії, а не просто декорації.

Найтрепетніше — поєднання декорацій з живою людиною, актором, глядачем. Найрадісніше — коли глядач починає вживатися у спектакль. Цей процес називається постановочно-режисерським.

Я шукаю цю радість у справжніх смислових категоріях. Адже мета будь-якого мистецтва не прочитати, а прийти до спільної радості. Тому я завжди придивляюся до акторів, розмовляю з ними.

Правда, бувають режисери неприступні — вони на діалог по лінії процесу не йдуть.

І тоді я сам починаю ставити їх у такі рамки, щоб загнати.

І заганяю.

Але тимчасово.

Все одно підставлять ногу.

Ужвій сказала: — Та поверніться ж ви, Даниле Даниловичу, до нашої краси української!

А я відповідав: — Я вже давно повернувся, і не тільки до краси, але й до трагедії національної.

А що таке? — запитує вона.

Сади вирубують!

І я переконував.

Із Данченком у нас нормально вийшли «Візит старої дами», «Дядя Ваня», з Мешкісом була хороша вистава «Для домашнього вогнища», хоча й з втратами. Та це природно.

Був ще в театрі Франка такий Сміян — але це вже інша справа.

Часто рубав.

А Данченко — іноді мовчав, без особливого енергетичного вкладу ставив — він не щедрий, — але спектакль раптом починав працювати.

Найстрашніше, що вбиває в мистецтві дух, це ілюстрація, плоска, необ'ємна образність, яка не залишає жодних слідів, не викликає роздумів. А багатозначність — хвилює і примушує жити в процесі.

Наше соціалістичне мистецтво часто апофеозне — з ансамблями пісень і танців у фіналі.

А треба прагнути до багатозначності, конфліктності, об'ємності, адже конфлікт поєднує не сюжетні категорії, а значимості та смисли.

### *Біла майстерня, неділя двадцять четверта*

— Зазвичай цехи і всі навколо чинять опір, коли робиш спектакль. З цього нічого не вийде, — кажуть. Такого матеріалу не дістати. І таке інше. Щоб це довести, весь спектакль стопорять.

Тоді я йду сам. Даю розписані креслення, з дому приношу каструлі, якщо це треба для вистави, даю адресу магазину, де продається тканина, йду в бухгалтерію, беру підзвіт, сам купую... Тому що це потрібно мені.

Правда, був і виняток: Лящинський, завідуючий освітлювальним цехом. Він завжди хотів зробити краще.

Ще машиніст сцени був у нас гарний — Пліска.

У Челябінську і в Александринці були хороші старі робітники.

А у багатьох — сумніви, небажання...

А коли довідаєшся, де цей ліс можна дістати і сам дістанеш, вони ображаються: що ви лізете не у свої справи!

Скандали, плітки, підтасовки, брехня.

А на планьорці — метушня, і доводять.

Тоді я приходжу і лаюсь. За брехню, кажу, за зраду.

А якось хотіли викинути мене зі сцени. Штовхнув мене робітник. Через режисера. Той наказав викинути зі сцени мою декорацію, а я хотів

її врятувати. Цьому режисерові я сказав пару теплих слів, пішов з репетиції й більше не з'являвся. За зраду! Найголовнішу артерію мого змісту він вирвав, бо так захотів Корнійчук. А він же нічого не розумів! Битися мені з ним чи що?

Чому таке відбувається?

Бо діє новий принцип: як зробити так, щоб нічого не робити.

Тому, коли йшов мій черговий спектакль, у мене вже за день псувався настрій.

### *Біла майстерня, неділя двадцять п'ята*

— Одна з найважливіших проблем сценографії — робота художника з режисером, адже обидва вони — співтворці, вирішують пластику вистави, поки нарешті режисура не зав'яже той вузол, який збирає все в ціле.

Кажуть, що режисура — це професія.

Можливо.

Але насамперед — це магія, магія і біль.

Це чуттєва енергія, котра є не стільки в сюжетно-достовірному, скільки в глибинному метафоричному розумінні.

Режисура, як чудово сказав Курбас, — це «перетворення».

А без «перетворення» немає мистецтва, бо воно — обов'язковий компонент мистецтва, його серцевина.

Саме воно привносить у твір простоту, стривкність, природність і багатозначність.

Так і сценографія — це теж «перетворення», і не лише в технологічному сенсі.

Це «перетворення» пропонованих обставин тексту — в благородний метал мистецтва.

«Перетворення» — це сутність мистецтва Ефроса і Любимова, Товстоногова і Стуріа, Віктюка і Васильєва, Брука і Стрелера.

«Перетворення» — це сутність мистецтва Данченка.

Як відбувається «перетворення»?

У кожного — по-своєму, але завжди — органічно.

Тому що «перетворення» — це не вигадка, не штука, не ефект, а результат органічного вживання у світ і співпереживання йому.

«Перетворення» — це ж згусток: сьогодення і минулого, високого і низького, можливого і реального, побуту і вигадки.

Але не всі цим володіють, адже «перетворення» — в крові.

І в кожного своя органіка «перетворення».

В одного вона — завзята, в іншого — лірична, у когось — наївна.

У Данченка — стримана. І завжди загадкова.

Ми робили з ним «Візит старої дами», «Дядю Ваню», «Загибель ескадри», «Вибір», «Тев'є-Тевель».

І мене завжди тішило, коли з його мовчання і стриманості поступово, непомітно виростало це «перетворення».

Адже Данченко працює непомітно, делікатно, неквапливо.

Не текстом, не вказівками, не режисерськими істериками, і не категоричними вимогами.

Але він проживає життя персонажа разом із актором, «хворіє» разом із ним.

*Він причетний світові!*

Бо відчуває себе в ньому органічно.

А це взаємопов'язані речі — коли людина прийшла у світ, прийняла його і, живучи в ньому, перетворює його.

Коли людина сказала собі «цей світ — мій», вона не стане гвалтувати його, ламати, вона дбайливо перетворюватиме й олюднюватиме його.

Так, у «Загибелі ескадри» Данченко олюднив корабель і відносини з ним актора.

Коли ж він став вибудовувати прощання моряків із кораблем, тут він і розкрився.

У нього палуба, олюднена, зажила своїм життям і стала перетворюватися.

І розстріл ескадри у нього було олюднено — зникали люди, а не кораблі.

Данченко співчував цим кораблям, немов людям; він шкодував, що на догоду політичному моменту було знищено прекрасне творіння рук людських — корабель.

Про це і спектакль у нього був — про вбивство створеної людиною краси. І коли у фіналі вийшов оркестр, коли матроси віддраїли палубу, вони стали прощатися з нею — як із коханою жінкою.

Беззахисна і зраджена своїми чоловіками, вона танцювала свій самотній танець.

А у «Візиті старої дами» — у складній партитурі моральних самогубств — відбувалося заповнення міста лайном, після чого нарешті валилося все.

Коли і як це народжувалося?

Ніхто цього не бачив.

Адже Данченко не декларував, він м'яко, поступово вибудовував щось видиме і відчутне тільки ним. І вирощене ним завжди було непомітним і незвичним. Тому що він — такий. І особливості його «перетворень» пов'язано не тільки з культурою нації, її історії, але і з його темпераментом, світовідчуттям і сюжетом, який він розповідає в усіх своїх виставах.

Це сюжет негучної трагедії — тієї трагедії, в якій, говорив Мейерхольд, сухий, тихий голос. Трагедії, формула якої — «люди п'ють чай, а в цей час...»

Свій чай є і в кращих спектаклях Данченко.

Саме він, цей чай, підштовхнув його до появи воза в «Гев'є-Тевель». Він ніколи не нав'язує, не пропонує феєрверку винаходів, концепцій та ідей.

Тому що вулкан — це не святковий салют із петардами.

Він — там, углибині: спостерігає і помічає.

І спочатку це незвично.

Але саме тому ми добре разом працювали.

А може, й тому, що обидва — мовчуни і підпільники.

### *Біла майстерня, неділя двадцять шоста*

— В усіх наших громадських заходах з мистецтва — конференціях, зборах творчих, так званих тусовках із зовнішнім представництвом, особистість часто захована за якимось загальним способом спілкування.

Тусовка мене не притягує, але... коли, скажімо, моя учениця відкриває виставку, хіба можу я не прийти?

А прийшовши, спостерігаю.

Спостерігаю костюми, маски, елементи карнавалу, несподівано народжену імпровізацію.

І тоді раптом стає приємно на душі — здається, всі ми закохані одне в одного.

Днями на секції сценографів Наташа Рудюк показувала відеофільм про свою виставку. А оскільки вона дуже сильна витівниця по частині ляльок і арлекінади, це було дуже цікаво. Актриса була розфарбована як лялька, а лялька, яку вона держала в руках, була як жива. Ось така хохмічна штука (і Володя Карашевський любить такі ігри).

Взагалі, Наташа розкрилася не відразу — лише після інституту.

Я спочатку спостерігав за нею, як старший товариш, а потім і вона стала мені допомагати — своїми фігурками в макеті. Ось верблюд, лисичка.

Вони всі мені допомагали.

І Слава Коштелянчук — він допомагав мені робити макети — майстерно, ретельно.

А ось відьма — «макбетівська» — це вони з Володею Карашевським, взимку, в заметіль, зварили.

А дівчата дістали двадцятиметрову сітку.

А ще двоє — сперли каналізаційний люк. Він не підійшов і я сказав: хлопці, назад покладіть. Вони одразу-ж зробили свій люк, ось він.

Тоді ще був я і не професором, і не доцентом, і була у мене ось така творча дружба з хлопцями; вони їздили зі мною на виставки — самі; як охоронці, займали місце на виставці, охороняли його.

І Наташа.

Не можна було припустити, яка в неї сила організації, яка сила передбачення по лінії того, де можна дістати куточки або справжню українську плахту, полотно, знайти ці адреси...

І вона всякими шляхами змогла розхитрувати ці адреси і зробила мені костюми у МХАТі, коли ми ставили з нею «Украдене щастя».

І коли побачив все це директор, мхатівський, він став інакше до неї звертатися: не Наташа, а Наталя Микитівна!

Так і в інших виставах, де вона допомагала мені з костюмами.

А Маша, Левитська, зовсім інша — органіка інша.

Вона — жорсткіша, мужніша.

Якщо Наташа — вишукана, то Маша — жорстко вишукана.

Наташа — більше страдниця, жертівніша.

Коли вона робила костюми до «Візиту старої дами», вона втекла з театру імені Франка, як я пізніше втік під час «Тев'є».

Втекла і працювала в Москві, обійшла всі великі московські театри.

Працювала з Васильєвим, він мені навіть телефонував тоді — дякував за Наташу.

І Леся Безпальча — дуже рухлива і динамічна.

*І вони залишаються поруч зі мною, мої учні.*

Одні наближаються, інші видаляються.

Зараз ось Андрій Александрович якось наблизився.

І Маслобойщиков — надзвичайно мобільний художник з вишуканою естетикою, він активно працює в стилі «модерн» — у сучасному і класичному його розумінні.

Вони всі, молоді, схильні до цього, але кожен робить це по-своєму.

І це надзвичайно зворушливо — коли всі вони — і Несміянов, і Бурлін, і Зорук — поруч і тебе не забувають.

Але вони — не я, у нас різна чутливість до світу.

Вони менш драматичні.

Це модернове мистецтво, затаєне.

І я не можу іноді пробитися до їхніх робіт, а вони — мовчать.

Наприклад, висить на виставці ескіз, прекрасна за колористичними даними робота — з жіночою фігурою, а ля ренесанс, і десь удаліні хвилі. Поруч — вода. Десь щось ще, якась форма, все дуже красиво, і сумна, з розпущеним волоссям і опущеними віями жінка. Я підходжу і прошу свою ученицю: ти мені можеш допомогти? А вона похитала головою і мовчить, посміхається. І я часто відстаю перед такими речами.

Мені подобаються спектаклі Олексія Гавриша. Він з Ігорем Білецьким — теж блискучим художником — працює в театрі-студії Київського театрального інституту. У Гавриша була прекрасна робота — «Катерина Ізмайлова», дивовижна, блискуча робота. А у Ігоря — всі роботи майстровиті, талановиті.

Володя Карашевський — занурився в себе, а шкода, він дуже цікавий художник і великий витівник.

Вони — хлопці цього покоління — потрапили в найневигідніший, найруйнівніший час, коли будь-яка колективна професія залежить від багатьох обставин, що лежать поза нами.

Було б мені зараз сорок років, я б не пішов у театр.

Я б узагалі ніколи не пішов у театр, якби мене не штовхнули до цього життєві обставини.

Я потім двічі пробував піти з театру, але повернувся.

Не зміг без театру.

### *Біла майстерня, неділя двадцять сьома*

— Колись до ювілею театру імені Франка ми робили виставку.

І тоді маленька, спритна п'ятнадцятирічна дівчинка Маша принесла показати свої роботи.

Ми доручили їй зробити копії — на вибір.

І вона вибрала — роботи Анатолія Петрицького.

А потім це ж дівчатко, Маша Левитська, поступила в Художній інститут, на відділення сценографії, і стала вчитися.

З тих пір, ось вже майже тридцять років, — вона поруч.

Вже тоді неспокійна, вона відрізнялася від інших особливою енергійністю, динамізмом, жадібністю до знання і невгамовністю.

У неї були перехльости, перельоти, багато чого вона робила не так, як усі, але вже тоді в її роботах виявлялася особлива колористика.

Я не прихильник живописної декорації і тому якийсь час вона йшла сама, довго не виростала в сценографа.

А потім — увійшла, жадібно пізнаючи технологію, і так само жадібно її опановуючи.

І тоді раптом сталося унікальне з'єднання — сценографа і живописця.

І приводом для цього стали її костюми і розписні частини декорацій в моїх виставах.

З другого курсу — вона вже ставила вистави разом зі мною і була не підмайстром, але допитливою ученицею, співучасницею, котра сама, на очах, перетворювалася на майстра.

Вона робила костюми до мого «Макбета» у Хмельницькому театрі, ставила світло і збирала техніку в «Кар'єрі Артуро Уї».

А з третього курсу ставила самостійні спектаклі.

Як це відбувалося?

Як виверження вулкана.

Спочатку — якісь відра з фарбами і величезні щітки.

Вона шурувала щітками, бризкала фарби, сушила тканину, знову щось кудись ляпала, потім ногами ходила, знову лила фарбу, розмазувала, сушила, дряпала.



І спочатку все це нагадувало якийсь хаос, хуліганство або навіть цирк; завжди в цьому був ризик, а часом і хуліганство.

Можливо, тому її не завжди брало начальство.

Але вона завжди вміла чарувати, особливо — цехи, і завжди мала у них успіх.

Вона ставала поруч із ними і — починала працювати.

А головні художники театрів часто навпаки — пручалися.

Можливо, відчували незручність — мати поруч із собою художника, який робить спектакль так, немов у першій і останній раз.

Вона жертовно ставиться до театру.

А тому така винахідлива і парадоксальна.

І при тому — навіть у найкрасивіших-парадних своїх виставах — завжди жінка, з її милосердям, драматизмом, смутком і тугою.

А це рідкісний випадок, щоб художниця керувала десять років театром, та ще й оперним.

Причому, це дійсно її театр — театр, у якому вона може реалізувати свій планетарний масштаб.

Інших художників лякають розміри опери, її — ні.

Тому що жінка ця — з її жертовністю, драматизмом і всеохоплюючим вселенським мисленням — створена для опери.

### *Біла майстерня, неділя двадцять сьома*

— Я завжди говорив про ущербність сценографічних виставок. В них відсутнє головне — актор. Це тільки макет, ескіз, скульптура або, якщо можна так висловитися, станкова сценографія, котра часом не має жодного відношення до театру. Адже для сценографа простір цікавий лише тоді, коли він стає умовою для виникнення нового життя — сценічного життя. Тому я завжди намагався бути присутнім на репетиціях. І з цехами працювати. Адже все в театрі робиться лише для цього — для народження нового життя. Це найбільш хвилює. І саме від цього врешті-решт залежить майбутнє сценографії. Бо сценографія — це всеосяжне цивілізаційне мислення, яке створює особистість.

Сценографія починається з відчуття конфлікту. Відтак — продовжується в умінні прийти до начала всіх начал — до малої правди, до малої форми, до зерна. Нарешті — шукання особистісного аспекту. Потреба та вміння пропустити все через себе.

Важлива також *здатність забути свій попередній досвід* і все розпочати з нуля.

Через ці аспекти можна пояснити всі види буття.

Приміром, конфлікт дозволяє зрозуміти несподіваний розквіт грузинської сценографії — в ній поєдналися минуле, традиція і сучасне європейське мислення.

Часто для розуміння конфлікту треба йти від протилежного, з чорного ходу, а це означає — через сценографію.

Адже і Бетховен був сценографом, і Моцарт.

Сценографія — це не вигадка, її задано буттям.

Адже що таке сценографія?

Це співвідношення, зіставлення людини з буттям, з простором буття.

І всі види мистецтва розповідають тільки про це — як живе у злагоді, і як сперечається людина зі світом.

А про що іще?

Які ще турботи можуть бути у людини?

За це театр і мусить уболівати.

А якщо він зорієнтований на інше, він перетворюється на будинок мод, стає фальшивим, пристосовницьким. Особливо часто так буває на межі епох — з'являються пристосуванці.

І не в тім справа, що саме зараз «розпався зв'язок часів» — він завжди був у стані розпаду.

Все залишилося на тому самому місці, тільки вивіски змінилися.

Відомі партійці стали націоналістами, переконані комуністи — процвітаючими капіталістами.

Та найстрашніше інше — змінюється середовище, навіть люди мого кола перестають вірити. Кажуть, що те, чим я займаюсь, нікому не потрібне. Ринок, мовляв, починається.

А проблема — не в ринку, проблема в тому, для чого я прийшов сюди — на цю землю, в це життя.

Тільки для того, щоб принижувати себе повсякденною турботою про добування кусня хліба?

Я не беру участі у дискусії на цю тему.

Я сиджу в куточку і пізнаю світ в елементарних проявах буття.

*Тому мене часто мали за дурника.*

Є в мене підозра, що і студенти — також.

*А я — сидів у куточку. І спостерігав.*

Це і є сценографія.

Вже редагуючи цю книжечку, автор несподівано зрозумів, що у цих діалогах доволі багато критики — прихованої критики як на адресу самого автора, так і на адресу його співрозмовників. Адже найголовніше — і у театрі, і у будь-якому діалозі — вміння почути співрозмовника, яким би він не був. Таким співрозмовником є і сьогоднішня, діалог з яким ми здатні або нездатні налагодити.

Шукаючи ключ до розуміння сьогоднішнього діалогу, отже, й театру, автор спробував виокремити ключові мотиви й окремі лексеми у дискусіях з колегами.

Одним із мотивів, неодноразово повтореним співрозмовниками, була думка, на різний лад висловлена Вольтером, Гете, Гегелем і ще багатьма іншими: *«Все, що існує, — достойне»*, бо *«все робиться на краще»*. Поряд із цим було й інше слівце — протиставний сполучник *«але»*, у тексті він зустрічається понад сто разів. І сполучник *«але»* — понад двісті. Крім того, ще й складні сполучники — *«адже»*, *«втім»*, і понад сто разів прислівники *«мабуть»*, *«можливо»*. Вони набагато кращі за категоричну заперечну частку *«ні»*, та ще й зі знаком оклику! Адже вони не лише протиставляють, але, *оголошують сумнів і гіпотетичність, сполучають і зіставляють різні світи*.

Зіставляють, щоб запитати: чи придатен звичний словник до діалогу з днем сьогоднішнім, чи можна описати новий час, спираючись на словник, який, у кращому разі, й досі базується на поняттях ХІХ століття?

«Старі метафори, — писав Річард Рорті у праці “Випадковість, іронія і солідарність”, — постійно мертвють у буквральності, після чого стають платформою і тлом для нових метафор. Така аналогія дозволяє нам мислити “нашу мову”, тобто науку і культуру Європи ХХ століття як щось сформоване, як результат численних випадковостей. Наша мова і наша культура так само випадкові, як і виникнення, наприкладі, орхідей або антропоїдів внаслідок тисяч незначних мутацій (і вимирання мільйонів інших створінь)», однак «якщо ньютонівський словник дозволяє нам передбачати події у світі краще, ніж словник Аристотеля, це ще не означає, що світ розмовляє мовою Ньютона. <...> Революційні досягнення у мистецтві, науці або моральній і політичній думці відбуваються зазвичай тоді, коли хтось, усвідомивши, що два або більше словників заважають один одному, починають винаходити новий словник, щоб замінити попередній. <...> Молоді німецькі студенти теології наприкінці

XVIII століття — такі як Гегель и Гельдерлін — виявили, що словник, у якому вони хвалили Ісуса перешкоджав словникові, в якому вони схилялися перед греками». Адаже зі змінами словника змінюється й логіка, протистояння словників оголює зіткнення смислів.

Саме про це — про мову — розмірковують герої цієї книжечки.

Саме це — більшу або меншу готовність до діалогу і зіставлення словників — вони демонструють у цій багатоактній драмі ідей.

Що таке мова — інструмент спілкування? єдино можлива форма передачі змісту? що таке нова і стара, своя і чужа мова? до чого призводять спроби створити образ сьогоднішнього дня, а надто дня прийдешнього, вчорашньою мовою?

За мовою стоять різні стилі мислення і моделі світів.

В одних домінує дедуктивний стиль, в інших — індуктивний.

Одним притаманні романтичні, ностальгійно-реставраційні настрої, інші — намагаються вислизнути з-під впливу будь-яких загальних ідей, тобто забобонів, і ризикують опинитися в іншій пастці — пастці суцільного нігілізму.

В одних час стоїть, неначе тупцює на місці, в інших — стрімко біжить, щомиті створюючи нові комбінації запропонованих обставин.

Над одними тяжіє романтичний ідеал предків та їхніх архетипів, інші — не менший романтизм мають до нерозгаданих порожнеч.

Ці стилі, віддзеркалено, зокрема, в аргументації — у способі, в який ми доводимо свої тези, і в тій ледь помітній межі, котра відокремлює силогізм від спекулятивного гасла (останнє, на думку автора, притаманно не так мистецтву, як політиці).

І це, на думку автора, найцікавіше.

Серед цих стилів мислення автор виявив такі:

— *сентиментально-романтичний назадницький стиль*, для якого минуле виступає у ролі найголовнішого аргумента (тому що *так було завжди*; так, з нашої точки зору, чинили наші батьки, діди, прадіди; хоча насправді про те, як воно було насправді, нікому нічого достеменно невідомо);

— *утопічний стиль*, ключовим аргументом якого є індивідуальна або групова фантазія про майбутнє, уявлення про яке зазвичай базується на недовтіленому минулому, на якійсь недоконаній дії, незавершеному проекті (тому що *так мусить бути*; так мусить бути, здебільшого тому, що так було завжди);

— *реалістично-«безідейний» стиль*, найголовнішим аргументом якого є сучасність (*так є*);

— *есхатологічний* (будь-яке явище сприймається як аргумент на користь тези про те, що настали найгірші часи або час узагалі скінчився);

— *симультанний* (об'єктивного обґрунтування явища не існує, існує лише більш або менш переконлива гіпотеза, котра може бути зіставлена з уявленнями різних часів; вибір гіпотези не є свідомим — він

залежить від невідомо коли і яким чином сформованих уявлень; одне слово, Вітгенштайнівське «про що неможливо говорити, про те слід мовчати»).

У межах цих стилів можна виокремити відтінки — наприклад, прагнення до уніфікації або навпаки — до індивідуалізації, екстернальний та інтернальний (полезалежний і незалежний), з домінуванням логічної або образної функції, здатний до діалогу і монологічний.

А далі — як у казці про Коцюя Безсмертного, душу якого заховано у яйці, яйце — у скрині, скриню — у дереві.

Стиль мислення пов'язано зі стилем життя, з мовою; за гіпотезою Олександра Потебні («мова є справою божественною»), міфологічної школи і теоретичної (на відміну від індуктивної) поезики XIX століття, — міф, фольклор, словесність, світогляд — похідні від мови, породженої «народним духом», а не навпаки. Однак це стосується міфологічної свідомості, притаманної первісному суспільству. Перед дорослішим суспільством постали вже інші проблеми, котрі спричинили «лінгвістичний поворот» з усіма його наслідками для системи мислення.

Сто років тому Густав Шпет, киянин, син офіцера австро-угорської армії і польської шляхтянки, згодом — віце-президент Державної академії художніх наук (ГАХН), проректор Академії акторської майстерності, захистив дисертацію «Історія як проблема логіки», у назві якої було сформульовано ледь не найголовнішу проблему не лише історичної науки, а й культури XX століття у цілому.

Це та сама проблема, до якої, — якщо, звісно, не вдаватися в подробиці, не зосереджуватися на відтінках і нюансах, — згодом звернувся Людвіг Вітгенштайн у «Логіко-філософському трактаті», Томас Кун у «Структурі наукових революцій», Бертран Рассел і ряд інших мислителів XX століття.

У мистецтві цю проблему — не словом, а ділом — на початку XX століття скандально оголили Казимир Малевич і Марсель Дюшан, футуристи і дадаїсти, а у другій половині століття — перетворили її на ледь не буденний факт, упровадивши у повсякденну свідомість, Йонеско і Беккет, Кейдж, Абрамович і ще багато інших.

Всупереч волі автора, у цій книжечці вибудувався сюжет — обговорення *театру саме як проблеми логіки, логічних, а подеколи й алогічних засад сучасного українського, принаймні київського театру, а також його залежності — навіть у пристрасному запереченні — від театру і словника інших часів.*

Відкинувши «естетичні» окуляри, можна побачити, як за лаштунками словників і декорацій, за плетивом логічних, а подеколи й алогічних асиметричних конструкцій, у вирі чорної магії, триває битва, в якій переплітаються копита і роги диявола з пір'ям, котре лапатим снігом летить з ангельських крил. Але у повсякденній нашій битві не завжди легко зрозуміти, кому саме належать ці роги й крила.

І як ставитися до цієї битви: *спостерігати, брати участь?*

«Слово театр, — писав Пітер Брук у книжці “Порожній простір”, — включає в себе кілька розпливчастих понять; у більшості країн театр не має ні визначеного соціального статусу, ні чіткої мети; театри існують через те, що виконують різні функції: для одного театру головне — гроші, для іншого — слава, для третього — емоції глядача, для четвертого — політика, для п’ятого — розваги». У праці «Секретів нема» він розвинув цю думку: «Поняття театр вельми туманне — воно або виявляється абсурдним, або породжує плутанину, адже одна людина говорить про одне, тоді як інша має на увазі інше. Це те саме, що говорити про життя. Слово життя надто містке, щоб відобразити ним якийсь конкретний зміст. <...> Суть театру — у загадці, що має назву *достеменна мить*».

Але яка вона — *достеменна мить мистецтва?*

Це вистави Данченка, Лідера і Ступки, котрі залишилися у пам’яті, однак вже ніколи не повернуться?

Чи *«все, що існує, — достойне»?*

Ще донедавна *достеменна мить* театру сприймалася крізь призму *психологічної мотивації*, помноженої на поступальний рух уперед, до прогресу і світлого майбутнього людства, в обгортці театральних форм кінця XIX століття, *де не було місця ні випадковості, ні сумніву у доцільності*.

Однак сьогодні, коли час висунув нові запитання і почав шукати інші відповіді на них, театр, здається, також готовий здійснити вибір і перейти до іншої кімнати, щоб відмовитися від одних словників і сторити інші.

Звісно, це дуже складно, адже людині завжди важко подолати звичні уявлення — приміром, що живе вона на трьох китах.

Коли зненацька вона дізнається, що Земля обертається навколо Сонця, в неї виникає не лише подив, але й спротив, роздратування і навіть гнів.

Сумно, аж до плачу, коли виявляється, що нелегкою працею нажите впродовж життя знання, — лише мотлох, який, переходячи у новий простір, слід залишити у старій квартирі або взагалі, відкинувши сентименти, викинути на смітник.

А це вимагає зусиль.

Однак навіть тоді, коли людина облаштовуватиме новий простір, в якому, здавалося б, усі відповіді вже нарешті буде отримано остаточно, вона раніше чи пізніше зіткнеться з новими запитаннями.

І тоді, можливо, виявиться, що старі відповіді було відкинуто передчасно.

Приміром, відповідь Вітгенштайна — про те, що *віра у причинний зв’язок — це лише забобон, прихований сюжет, крик, яким, роздираючи мовчання, прагнемо пояснити і виправдати те, про що нічого не знаємо, — своє існування*.

«Чорна магія та її викриття»	— 5
<i>Едуард Митницький</i> , з Лівого берега [2015–2016]	— 13
<i>Володимир Петров</i> : Бунт, милосердя, хаос, ілюзії [1990-ті]	— 29
<i>Станіслав Мойсеев</i> : Чесна розмова про життя [2015]	— 43
<i>Олексій Кужельний</i> : Координація життєплинів [2015–2016]	— 52
<i>Роман Віктюк</i> : Я люблю вас, children! [1990-ті]	— 69
<i>Володимир Карашевський</i> : Коани [2015]	— 77
<i>Андрій Крітенко</i> : Ми вирішили, що часу не існує [2015]	— 81
<i>Андрій Білоус</i> : Я — звичайний водій тролейбуса [2015]	— 104
<i>Віталій Жежера</i> , лоцман з дерев'яної будочки [2016]	— 121
<i>Сергій Васильєв</i> : Російсько-польська війна під синьо-жовтим прапором [2016]	— 144
<i>Ігор Білецький</i> : З погляду вічності [1980-ті]	— 151
<i>Данило Лідер</i> : Людина та її простір [1990-ті]	— 154
Однак	— 195

Наукове видання

Олександр Юрійович Клековкін

## ΔΙΑΛΟΓΟΣ

Вибрані місця з листів, розмов і записників

Комп'ютерний набір, верстання, коректура — Олександр Клековкін

Формат 60x90 1/16. Гарнітура Minion Pro.

Ум. др. арк. 12,5. Обл.-вид. арк. 12,3

Зам. № 02-464 від 04.05.2016.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: [www.magi.kiev.ua](http://www.magi.kiev.ua); e-mail: [ipsm2@ukr.net](mailto:ipsm2@ukr.net)

Україна, 01133, Київ, вулиця Щорса (Євгена Коновальця), 18-Д, тел.  
(044) 529-2051

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Видавництво «Арт Економі»

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3911 від 05.11.2010