

## ПРО ОПЕРУ І НЕ ТІЛЬКИ

(розмова з режисером Євгеном Лавренчуком,  
інтерв'юери: Неда Неждана й Олеся Чайка)



**Євген Лавренчук,**

*український, польський театральний режисер,  
педагог.*

*Ректор Першої української школи театру і кіно.  
Лавреат Премії ім. Леся Курбаса (2020),  
Заслужений артист України*

**Неда Неждана: Яким був ваш перший поштовх до режисури?**

**Євген Лавренчук:** Коли я був у шостому класі, ми з бабцею пішли за лаштунки, тому що мали взяти якийсь костюм для дитячого ранку. Це було у Львові в театрі Заньковецької, і я побачив репетиційний процес. Уже потім я дізнався, що це Алла Бабенко репетирувала виставу «Медея». Тоді я, звісно, ще нічого цього не знав. Мене дуже вразила атмосфера. Мені сказали, що оце театр. І я думав: «О, цікаво». Але там не було куліс, усі були без костюмів, і світило таке куце чергове світло. І мені саме це все дуже сподобалося. Я сказав: «Слухайте, мені дуже подобається театр, давайте туди підемо». А бабуса відповіла, що от коли буде прем'єра, тоді й сходимо. Я приготувався. Причому на репетиції та Алла Бабенко кричала на артистку в мікрофон, і артистка теж щось кричала. Коротше, стояв крик, якесь погане світло. Одним словом, нічого не було зрозуміло. І мені це дуже сподобалося. Потім, коли ми пішли на прем'єру, я сидів в залі, а того всього немає. Там – усе по-звичайному – говорять по черзі, як у театрі. Оце мені вже не сподобалось. Я казав, щоб дали мені той театр, який я бачив. Бабця не зрозуміла, що я від неї хотів. Я казав, що те, що я хочу, це щось зовсім про інше. Вона мене повела до якогось іншого театру – театру юного глядача. Я сказав, що це взагалі не те. І мене водили, водили, водили, і все це було не те. Вона не розуміла, що я маю на увазі під словом театр. Потім вона мені пояснила, що жінка, яку я бачив під час репетиції, режисерка. Я не знаходив той театр, який мені був потрібен, і тоді я зрозумів, що я маю створити його сам. І те, що я роблю, – це спроба відтворити ті враження дитинства, які мені ніхто не міг пояснити. Тобто мій шлях почався з шостого класу, от тоді я й зрозумів, хто я є.

**– А чому вас найбільше захопила опера? І чи є у вас бажання пробувати якісь інші театральні напрями?**

– По-перше, оперою я займаюся зараз, а до цього я зробив десь 35 вистав у драматичному театрі. Так що до сьогодні це була драма, а тепер опера. В дитинстві я виступав у дитячому хорі. Ну я не вмів співати, я робив вигляд, що співаю. Але мені дуже це все подобалось. Опера – це як вищий прояв саме природи театральності. Вона поєднує в собі кінематограф і драматичний театр. Опера 400 років тому передбачила те, що потім реалізовувалося в кінематографі: монтаж, комплекс-план, масштабування, нарізка тощо. От зараз, до речі, до нашої розмови, я монтував свою виставу «Травіата». І це неймовірно круто – поєднання монтажу з музичною драматургією. Опера просто передбачила те, що використовується в кінематографі.

**– Як змінюється оперне мистецтво сьогодні, що стає пріоритетним на ваш погляд?**

– З одного боку, сам капіталізм, сама цивілізація, змушує оперне мистецтво змінюватись у бік *action* і в бік *show*. І тут немає нічого поганого. Коли мені кажуть, що оперу перетворили на незрозуміло що – це дурниця. З одного боку, це так і має бути. І режисерська опера – це те, що має бути. Але з іншого боку, на моє переконання, оперна режисура як мистецтво у стовідсотковому масштабі ще не народилася, як не дивно. Вона ще народиться. Оскільки режисерська опера – це кінцева фаза еволюції такого жанру як опера, яка ще не народилася, я можу стверджувати, вперше, що й оперна режисура, значить, ще не народилася. Тому що опера, це не запис у нотах, не те, що співають, і не те, що потім на компакт-дисках, а це те, як вона зроблена в кінцевому вигляді в театрі. А в кінцевому вигляді вона ще не зроблена так, як це має бути. В тому сенсі, що режисери зараз викаблучуються. Вони переодягають артистів, поміщають їх у різні запропоновані обставини. От зараз Богомолів у Пермі поставив виставу, де Кармен з Молдованки в Одесі в часи гоніння євреїв. Там шалені декорації, але вони просто переставляють ці обставини місцями. От давайте зробимо Хозе якимось маніяком, який в кінці вбиває всіх електропилою. Одних людей це шокує, а для когось – це правильно, і вони вважають, що так і має бути. Насправді, немає значення, як кількісно ми змінимо запропоновані обставини. Зараз режисура займається так званим переодяганням, або непереодяганням. Тобто, або все по-старому, з нафталіном, або

ми всіх одягаємо – усі наркомани, хтось там іще – і давай грати. А це немає значення: так чи так. Режисура взагалі не про перевдягання. Оперна режисура – це вміння трансформувати образ, який автор створив у музиці, завдяки нотам, у простір, де кожна музична фраза – це не просто музика, щоб вуху було приємно, а певна побудова певної думки. А думка вона про щось. Вона не абстрактна, а конкретна. Тобто композитор створює якийсь абсолютно свій текст, який не пов'язаний із тим текстом, який співається або говориться. І на те він великий драматург, а не ілюстратор лібретиста.

**– Що для вас найважливіше у пошуку режисерського рішення вистави?**

– Ой, зараз я вас буду банити. Це суперпитання. Жахливі слова – «пошук режисерського рішення вистави». Це взагалі некоректне формулювання. Вибачте, це я не вас хотів образити. От ніякого такого «режисерського рішення». Це нісенітниця. Режисерські «знахідки», «рішення», «придумки». Я маю для себе словник заборонених слів. Оце – заборонені слова, тому що це доля нездар – знаходити режисерське рішення. Бац – в мене Кармен буде лиса, бац – Хозе буде гомосексуалістом, бац – Ескамільйо буде наркоманом, бац – це все буде у психлікарні відбуватися. Я придумав режисерське рішення і потім три години на цьому рішенні їду, і натягую одне на інше, як контрацептив на голову, а воно не натягується. Тому що три години сорок хвилин музики – з ними щось треба робити. І те, що в мене Кармен проститутка або якийсь манірний Хозе я можу розтягнути тільки на дві хвилини. Прикладів може бути багато. Але от цього «рішення» вистачить на три хвилини, на чотири, на сім. На п'ятнадцять – це вже буде нудно, а опера триває три години сорок хвилин. І тому я категорично проти оцього «рішення». Режисерське рішення – це для мене ворог, а тим більше – «пошук». Ніякого пошуку не існує. Воно зразу накриває, образ накриває тебе. Звісно, ти шукаєш, але ти постійно уточнюєш – це не пошук. Це – уточнення образу. От я хочу так, а потім так, а тоді так, а може, я від того відмовлюсь. Ось так може бути, але це не пошук. Але це дуже круте правильне питання.

**– У вас є досвід роботи в різних країнах. Які ви бачите особливості саме в творчій роботі?**

– Я би протиставляв закордон не Україні, а всьому пострадянському простору. Все що є поганого у наших театрах, в Росії, в Білорусії, в Казахстані, напевно, і так далі – це одні й ті самі постсовкові проблеми. Так

що тут немає проблем в Україні, є проблеми взагалі. І зараз я теж скажу штуку крамольну. В дев'яноста восьми відсотках театри мають статус національного. І проблема знаєте в чому? Зараз мене взагалі всі забанять. Проблема в тому, що коштів не мало, а надто багато. Державних коштів у національних театрах надто багато, а менеджмент навіть не на нулі, а нижче нуля. Шкода, що немає від'ємних величин, мінус п'ять, наприклад. Із такою відсутністю менеджменту це, як друшляк. Ти їх кидаєш, а потім: «Ой, мало». Так вони ж усі вискочили з дірочок. Тобто проблема не в коштах і не у відсутності коштів. Якби їх було у два рази більше, я вас запевняю, мистецтво кращим не стало би. Просто посилились би тепличні умови для тих людей, які не вміють працювати з точки зору менеджменту. А на Заході усе по-іншому. Там є, як в кінематографі, *production*. Там вони мислять продукцією. Там немає інтриг на пустому місці. Там усі все роблять найкращим чином. Звісно, там є свої штампи. Але там керівництво ніколи не буде... Наприклад, ви знаєте, що я був номінований на Шевченківську премію? А Шевченківська премія – це найвища премія. Моя номінована вистава належить Одеському оперному театру. Так радуйся, радуйся Діва Марія, радуйся, Господь з Тобою! Ви собі не уявляєте, що за три дні до результатів Шевченківської премії комітет завалюють анонімками зі сторони театру, щоб мені не давали Шевченківську премію. Уявляєте? Здоровому глузду, а тим більше на Заході, ніяк не пояснити те, що люди самі проти себе йдуть. Чому? Тому що є спільна справа, а є особиста заздрість. Тобто це можливо, тільки коли ми не розуміємо, що ми робимо. Просто комусь дуже хочеться, щоб комусь іншому не було так добре. Ось і все. От, наприклад, ми працюємо на фірмі й заробляємо гроші. І чим більше ми напрацюємо, тим більше ми заробимо – і ви, і я. А я беру, тихенько обдзвонюю клієнтів і кажу: «Йдіть краще до конкурентів». Це абсолютна глупість, але таке відбувається, тому що люди не на своїх місцях. Вони отримують платню, мають що робити, мають багато часу, й тоді знаходиться час для інтриг і так далі. Цього не пояснити десь там на Заході, де все дуже чітко, ясно і де капіталізм бере своє. А тут ще є таке, чеховське...

**– А щодо особливостей у творчій роботі, яка є різниця між тим, як режисери працюють у нас, в Україні, і за кордоном?**

– Різниця є. По-перше, там нема такої бадяги. Там немає... є таке слово «херня», от там немає «херні». Проблема нашого пострадянського театру в тому, що насправді дуже мало виробничого професіоналізму, тобто

(втрачається) надто багато часу. Цього немає в кінематографі, наприклад. Бо що таке кінематограф? Продюсер або режисер зібрали команду однодумців. Однозначно я не буду брати собі в команду токсичних людей. Окрім того, всі розуміють, хто такий режисер, усі розуміють, хто такий продюсер, і всі розуміють, що всі працюють на найкращий результат – їх для цього суди взяли. Тут не питання кількості грошей, тут питання в правильних шляхах виробництва. Що відбувається в театрі? В театрі вісімдесят солістів, сто хористів, сто оркестрантів і ще інші, тобто всього сімсот п'ятдесят людей. Вони вже є. Ти до них приходиш і кажеш: «Народ, давайте щось замутим», – а вони мають своє життя. У них своє життя, свої уявлення про хороше й погане. У західних театрах немає штату солістів. Там я приходжу і, якщо мені потрібне найкраще сопрано для певної ролі, я беру її з Австралії, знаходячись в Торонто, наприклад. Мені потрібен такий-то Хозе, тенор, то я беру його, наприклад, з Варшавської опери, тому що я його знаю, знаю його можливості, й він, як мені здається, подібний до героя. Я створюю команду, є декілька складів. Ми граємо цю виставу впродовж місяця чи півтора й розходимося. Кінець продукції. Там немає такого, що вистава йде сімдесят років і, я так завжди жартую, «костюми, декорації й артисти часів автора», тобто автентична постановка. Такого немає – і тому немає штампів. Курилка – це для того, щоб тільки швидко перекурити між продукцією, між роботою, а не як місце посіву пліток, хто з ким, хто як, хто для кого. Коли йде виробничий процес, це нікого не має цікавити – ми всі зібралися, щоб створити найкращу виставу. А в оперному театрі немає розуміння загального процесу, є кожен окремо. «Так, о котрій я потрібен завтра? О котрій я виходжу на сцену?» – на цьому все закінчується, кожен сам по собі. І з цим я воюю. Я хочу ввес-



ти реформу – має бути наскрізне розуміння процесу. Навчив мене цьому, саме в оперному театрі, Борис Олександрович Покровський – великий реформатор. Він казав, цитую: «Є окремих цех солістів, який не знає, що відбувається в хорі в той момент, коли ми стоїмо на сцені. Є великий цех хору, який не знає, що відбувається в цеху солістів. Є цех балету, який не знає, що відбувається в оркестрі. Є цех оркестру, який не знає, що відбувається в хорі. Вони всі не знають і не хочуть знати. Більше того, в них є свої посадові інструкції, в них є свої колективні договори й контракти, де чітко прописано початок їхніх творчих дій і кінець». І далі Борис Покровський каже: «Бачите як на законодавчому рівні, на рівні закону й права, оперу позбавляють синтезу й розуміння». Це є велика шкода для процесу. У «Травіаті» є балетна сцена. Це була не моя постановка, а редакція старої версії. І наді мною навіть підсміювались, і вони досі цього не зрозуміли, коли я сказав: «Нехай артисти балету співають. Вони мають знати слова і співати». Вони питають: «Вибачте, як це співати?». Я їм пояснюю: «Ну, хай роблять вигляд. Вони ж не в хорі, їх не буде чути. Вони ж не співаки». Мені відповідають: «Вибачте, тоді буде збиватись дихання, і вони не зможуть танцювати». Я кажу: «Добре, хай співають, але не танцюють». І тут у них стався колапс – вони не розуміли навіщо. А я сказав навіщо: бо у цій сцені вийшли не артисти балету, а гості, які зараз знаходяться у Флори. Вони зараз будуть бухати, грати в карти на гроші, курити тощо. Мені потрібен натовп гостей, а не балетний цех, який вийшов станцювати. Ці гості на п'яну голову починають танцювати, розважатися, але ця органічна енергія йде з їхнього відпочинку, а не з того, що вони вийшли і старанно витанцьовують. Тобто це просто повне нерозуміння. Вони-то розуміють, що вони танцюють. І вони танцюють на вищому рівні. Вони фахівці своєї справи, але в них повністю відсутнє розуміння того, хто вони на сцені в цей момент. Вони іспанці, матадори із Мадрида. Це хіба іспанська діаспора до них приїхала? Ні, це ж гості. Один схопив шматочок фіранки собі на голову причепив, інший вкрав щось з-під спідниці, а вона прикриває спідне. І ви починаєте самі між собою розігрувати забаву матадорів. Це можна назвати рольовими іграми, та як завгодно, але тут важливе точне розуміння драматургії всього, що відбувається з твоїм персонажем, навіть найменшим, навіть який не прописаний у лібрето. На жаль, наша репертуарна система в театрі не передбачає співпраці, не передбачає не те, що ко-продукції між театрами, а навіть між цехами всередині театру. Ми ніби

створюємо спільну виставу, а виходить, що кожний тягне своє і знати не хоче, що відбувається в першій дії. В принципі, в драматичному театрі це нонсенс. Я знаю весь текст, навіть якщо я виходжу десь там у другій дії, а в оперному артисти приходять по годиннику. Вони виходять на сцену, роблять свою дію – підняв меч, поглянув на небо, сказав: «О дайте мені свободу» – й ідуть. Усе. Вони навіть забувають, що там відбувається в першій, в четвертій, і в третій дії, бо в них кінець робочого дня. Оце така дивна постсоветська традиція, скажімо так. У традиції ніколи нічого не буває хорошого й живого. Традиція – це завжди мертвечина. Тосканіні казав: «Традиція – це зрада».



Це зрада чогось живого, чогось справжнього. У тому, що я кажу, немає різниці між «новаторством» і «не-новаторством». Не важливо, Ескамільйо буде з ірокезом чи Кармен діставатиме тампон з-поміж ніг, як це зараз відбулося у місті Перм у Росії у постановці Богомоллова. Там замість квітки, яку Кармен вручає Хозе, вона діставала тампон, і, звісно, не з кишені. І публіка одна обурена, а інша – істеблішментська – каже: «Ну, а що, це цікаво». Я не тримаюся ні того табору, ні іншого. Так може бути? Вона може діставати тампон? Може. Можна все, що завгодно. В мистецтві немає неможливої точки зору. Для мене – це не режисура, але це і не є режисурою. Я нічого не можу сказати про цю виставу, коли мені кажуть, що там, ось таке відбулося. Я лише

можу сказати, що режисура не про це. Не має значення, наскільки епатажний або традиційний жест зробив артист. Для мене дуже важливо те, про що я вже сказав, – розуміння драматургії. Далі кожний режисер, з огляду на свій стиль, смак, естетичну орієнтацію тощо, реалізовуватиме драматургію тими чи іншими засобами. До оперної драматургії, яка не є ілюстрацією лібрето, тексту, який співають, ми ще не доторкнулися. Ми її не розуміємо. А я якраз намагаюся цим займатись.

Тобто візьмемо, наприклад, арію тривалістю в п'ять хвилин, в якій мужчина з квіткою співає жінці: «Ти пам'ятаєш, що ти мені колись дала квітку. Вона зів'яла, але любов між нами не зів'яла». Якщо запитати в режисера чи співака, про що ця арія, то вони зможуть переказати лише слова: «Це арія про те, що квітка зів'яла, а любов не зів'яла, бо він її кохає, і він про це говорить». Але це зовсім не так, тому що арія триває п'ять хвилин, і кожна музична побудова – це якась думка. Тобто це паралельний текст, який йде, йде, йде, і композиторові ледве вистачає п'яти хвилин, щоб висловити якусь думку. І це не має абсолютно нічого спільного з квіткою і з любов'ю. Скажуть: «Ну, зачекай, він же про це співає», – але я зараз говорю про інше. Лотман чи Бахтін вже давно сказали про багаторівневість тексту. Є текст, підтекст, контекст. Я розмовляю з вами, озвучую свої думки, а паралельно я дивлюсь у комп'ютері на те, який у мене зараз буде розклад. От це і є справжній текст, який відбувається паралельно з тим, що я говорю. Ми з вами говоримо, а паралельно робимо висновок одне про одного. Я думаю про вас одне, ви думаєте про мене інше. Словом у кожного з нас відбувається якийсь паралельний текст. І от композитор – у цьому велич оперної драматургії – прописав як зовнішній текст, у вигляді слів, які говорять, так і отой внутрішній монолог чи діалог, який відбувається, тому що характер вокального рядка чи оркестрового супроводу говорить про справжні думки героя, навіть не почуття, а думки. І драматург, тому і видатний драматург, що його драматургія, оця його конструкція працює, а артист може не знати про це і не думати. Диригенти, на жаль, цим не займаються. Режисери ще цим не займаються. Але для глядача драматургія – конструкт композитора, який створений у партитурі, – на якомусь рівні працює. Працює система лейтмотивів, система тембральної і тональної драматургії, арок. Коли я говорю – я можу казати якусь дурню, а йде лейтмотив смерті мого батька чи лейтмотив прокляття – це дуже важливий текст, який нами не усвідомлюється, тому що ми не музи-

кознавці. Та й музикознавці це не знають. Це окремий світ, скажімо так, окремий дискурс музичної драматургії. І дуже важливо не плутати його з драматургією лібрето. Я кричу про це на весь світ, постійно.

Цим займався Борис Олександрович Покровський, але тут має співпасти. Ти маєш бути режисером: вміти будувати образи, знатися на сучасних тенденціях, мати режисерський смак. Ти не можеш використовувати якісь там діжки, круг, який крутиться, синтезаторну музику. Якщо це погоня, то не може бути такого, щоб артисти на повному серйозі бігли одне за одним на одному місці, бо круг крутиться. Ну, звичайно, якщо це якась казка, ТЮГ, будь ласка. А от так на повному серйозі – це просто поганий смак. Використання якихось картонних декорацій або коли якась мигалка згори зображає грім і блискавку – це *mauvais ton*. І це питання просто смаку, от як людина вдягнута. Це не можна запакувати в якесь правило, чи в якийсь виняток із того правила. Так ось треба мати, по-перше, режисерське відчуття часу. От просто мода: ми вдягаємось не старомодно або навпаки – старомодно, і робимо це свідомо, як, наприклад, Стрелер. Він використовував керосинові світильники і так далі, але ось це «старомодно свідомо» виходить супермодно. До того ж, ти маєш знатися на математиці відчитування того тексту, який заклав композитор. Ви уявляєте, яка, скажімо так, гримуча суміш має бути у постановнику? І от Борис Олександрович Покровський, який прекрасно орієнтувався в драматичній партитурі, з драматургічної точки зору був поганим режисером, тому що дивишся його вистави – і це просто ТЮГ, Саратовський ТЮГ. На задньому плані в якісь карти грають, в якихось чоботях сидять – це все смішно, але оперу він оживив. Завдяки вмінню зчитувати партитури він робив дуже дивні речі, але актуального театрального розуміння в нього не було. А Роман Григорович Віктюк, мій учитель, навпаки – він сам по собі театр. Його режисерський театр жорсткий, іноді брутальний, безкомпромісний, але це однозначно театр. Одначе того, що вмів Покровський – зчитувати оперну партитуру – він не вмів. Він просто, як усі режисери, ставив зміст опери своїм рішенням, придумував, так би мовити, й далі відбувається якась режисура під музику. Але знаєте в чому «подлянка» опери? В тому, що якщо ти йдеш не за партитурою нотка в нотку, а придумуєш на музику якусь дію, тобі завжди буде забагато музики. Я був асистентом на виставі Віктюка «Шукачі перлів». Це було у «Новій опері», там є можливості, бюджет. І в нього був сценограф Боєр Володимир. Вони зробили вели-

чезну семиметрову скульптуру Шиви, яка опускалась і піднімалась, потім паралельно виїжджали і заїжджали назад якісь величезні горизонтальні скульптури слонів.

Бідна Максакова співає ту арію, і я пам'ятаю як Віктюк каже: «Володя, опускай Шиву!». Шива опустився, Віктюк дає наступну команду: «Давай слонів!». Поїхали слони. Тоді він каже, щоб Шиву піднімали назад. Шива повертається нагору, і Віктюк командує, щоб повертали слонів. Після того, як вони повільно поїхали назад, він знову просить опустити Шиву.

Пройшла лише хвилина й десять секунд, а арія триває шість хвилин. І я розумію, що він Шиву вже два рази підняв і опустил, слони вже виїхали й поїхали назад. І раптом я бачу режисерську неміч. Він не знає, що робити далі. Він на мене дивиться і питає, чи багато там ще тієї музики, аж скривився, а я йому показую клавір, а там такий об'єм у листочках, і кажу: «Ну от ще скільки». Тобто ось так і буде, це і називається вигадки. Він вигадав слонів – це геніально. Виїжджають семиметрові слони, але вони виїхали – і на цьому все. Скільки вони виїжджають? Ну сім секунд, постояли, картинка змінилась. Давай слонів назад, ну то вони й поїхали, а опера триває три години. І в цьому сенсі Борис Олександрович Покровський не страждав. Він завжди знав, що відбувається зі зміною музичної фактури, з тремоло, з інтонацією, з тональністю, але відчуття Шиви і слонів у нього не було. В нього був простий колодязь, чоботи, і гра в карти на задньому плані.

**– Які принципи для вас важливі у роботі з артистами? Чи маєте авторську методикку?**

– От тут два різних питання – принцип і методика. Методика є, вона чітка й наукова – на те вона і методика. Я її викладаю. А принцип – це інше питання. Принцип дуже простий і дуже важливий – це відвертість артистів. Тобто мені чхати на їхнє розуміння, на їхню інтелектуальну роботу. Це принцип любові. Ми маємо бути, ну вибачте за таке слово, коханцями – не у фізичному сенсі. Ми маємо всі любити одне одного, і має бути довіра. Вони не мають сумніватися, а я маю мати право на помилку. Знаєте «начальник завжди має рацію»? Оце той момент, але це з любові. Тобто вони не мають сумніватися в тому, що я кажу, а я маю в цьому сумніватися, але я потім себе поправлю. Це дуже важливий принцип для мене. Не має бути ніякої роботи, усе має бути в кайф. От ніякого «я на роботі». Ми маємо збиратися і робити все в кайф. І має бути *fun*.

**– Ви віддаєте перевагу класиці, а чи маєте якісь пріоритети у сучасній драматургії? Які?**

– Я не стверджую, що щось хороше, щось погане. Я не знаю просто. Мені цікаво працювати з крупною формою. Я не знаю, що таке класика, але мені цікаво працювати і з темами, і з сюжетами, і з героями з великої літери. Бачите, перша опера, яку я поставив в Одесі, це «Травіата» – дуже заїжджений репертуар. Якщо б мене запитали, чи хочу я, щоб моєю першою оперою була, наприклад, опера «Воццек» Альбана Берга чи навіть «Пеллеас і Мелізанда» Дебюссі чи Бела Барток, тобто щось експериментальне, то я скажу, що ні. Тому що на «Воццеку» будь-який дурень виїде. От зараз постав «Воццека» – і це буде революція і скандал. А я хочу показати як то є – працювати на «Травіаті». І коли Василь Володимирович Вовкун, художний керівник Львівської опери, запитав: «Євгене, а над чим ви зараз працюєте? Що буде вашою першою виставою в Одеській опері?». Я сказав, що це буде «La Traviata». А він мені: «Гм, це так банально». Я йому відповів так: «Я не шукаю оригінальності. Я вважаю, що оригінальність – останній притулок для сірості». Він не образився. Якщо ви мене зараз запитаете: «Євгене, яку наступну оперу ви хочете поставити – «Аїду», «Синю Бороду» Бели Бартока чи навіть наш український «Золотий обруч?» Я скажу, що «Аїду». Якщо ви мене запитаете: «Євгене, ваша тема це є Аристофан чи брати Преснякови?», – я скажу Аристофан. І це не снобізм. Просто в мене така естетична орієнтація. Ось Стас Жирков навпаки каже, що сучасний режисер має вчитися лише на сучасній драматургії. От студентам треба забути про все й думати тільки про сучасну драматургію. Це його сфера інтересів, і він на цьому буде свій прекрасний театр. Я займався сучасною драматургією. Я був в експертній раді фестивалю «Нова драма» в Росії, і Едік Бояков, коли він ще не був божевільним і злочинцем разом із тим Захаром Прілепіним, давав мені безліч драматургії. Я все це знав, брати Преснякови, Дурненкови і так далі. Я пам'ятаю, що прочитав сто вісімдесят п'єс за чотири місяці. Не знаю, як я це читав. Уявляете собі, сучасна драматургія, чого там тільки не було. І воно мені настільки приїлося, що в мене просто виробилась ідіосинкразія, тому мене не цікавить сучасна драматургія. Я маю на увазі драматична драматургія, на відміну від видатної оперної... Але знову ж таки, що таке сучасна оперна драматургія? Якщо брати твори, які я назвав, то їм по сто років, але вони ще не дійшли до наших сцен. Ані опер

Бели Бартока, ані «Воццека» в Україні немає. У нас немає навіть Рихарда Штрауса, якому вже сто п'ятдесят років, і навіть Вагнер грається раз чи два на сто років. Так що я зорієнтований на високу класику і я не боюсь бути тут якимось нафталінним. Мені цікаво бути в діалозі. В цьому сенсі я традиціоналіст, хоча я зараз сам собі суперечу, я сказав, що не люблю цього слова. Я дуже люблю старі парфуми, наприклад, старий запах *Coco Chanel* 1926 року або «Манон» того ж року і так далі. І от я приходжу туди, де продаються парфуми, і думаю, що хочу щось нове, що зациквився на одному й тому ж, весь час пшикаю те саме. Я ходжу, нюхаю щось нове. Бувають просто суперські аромати, а повертаєшся все одно до *Hot Couture Givenchy*. От уявіть собі, що є молода кінозірка і така сама стара кінозірка. Погодьтеся, що стара кінозірка, хоч вона така сама зірка як молода, трохи більше зірка, ніж та молода. Луї Арагон казав, що об'єкт стає мистецтвом тільки тоді, коли він на рівні занепаду. Візьмемо, наприклад, просту нову ляльку у вітрині магазину. Це міщанська забавка, вона не є мистецтвом. А візьміть ляльку, киньте у калюжу, прикиньте сухим листям, виколіть їй око, витягніть одну руку, дайте косий дощ, дайте потерту чорно-білу плівку – і це вже може бути арт-об'єкт. Культура завжди фіксується на рівні свого занепаду. Вона ніколи не є новою кахельною, лінолеумною естетикою. Вона завжди має потертості. І в цьому сенсі велика класика має в собі потертості. Вона має ці вади. Вона стає артефактом завдяки тим недосконалостям. Анна Ман'яні казала фотографу: «Не приховуйте мої зморшки. Фіксуйте їх. Вони мені дісталися надто дорогою ціною». І для мене це важливо. Наприклад, є видатна п'єса «Збирач куль» Юрія Клавдієва. Йому було двадцять років, коли він написав її. Вона з матюками, але по правдивості вона просто супер, та я все рівно повернувся до *Hot Couture Givenchy*. Я все одно повернувся до Верді. Мені з ним бути цікавіше. Я не буду прокидатися о шостій ранку й бігти на репетицію заради Юрія Клавдієва. Це не снобізм. Просто мене це не надихає. Ось так усе просто.

**– Чи змінила вас (і як, якщо змінила) Революція Гідності й гібридна війна Росії з Україною – чи проявилася/не проявилася у вашій творчості?**

– Ага, зараз я спробую на це відповісти. По-перше, щоб це не прозвучало як реклама і якесь самохвальство, але все-таки мистецтво завжди випереджає події, які стаються. Митці мають передчуття. І знаєте, що я

хочу сказати? В мене є така вистава «Дракон», яку я робив у Львові за п'єсою Шварца. Вона про тоталітаризм і про події, які відбуваються з казковим народом. Дракон символізує тоталітарну владу і так далі. Цю виставу ми робили разом із дуже хорошою львівською театральною художницею Наталею Лейкіною. Там є момент, коли люди вітають нову владу, і я кажу: «Давайте дамо їм в руки якісь стрічки. Просто щоб чимось махали і вітали нового губернатора». Вона погодилась, але питає: «А які?» Ну, кажу, будь-які, головне, щоб були яскраві. Вирішили нарізати ті помаранчеві й таки нарізали. Помаранчева революція відбулася десь через 4-5 місяців. І потім вже на фотографіях і на відео мені було трохи незручно, тому що дуже поганий смак режисера – «на злобу дня» робити такий реверанс в історичну сторону. Але це було зроблено абсолютно не так. Далі мій наступний «дракон» проходив уже в Томську, в Росії, але це було якраз паралельно з подіями на Майдані. І нещодавно ми з Антоном Байбаковим написали оперу «Дракон». Її прем'єра мала відбутися, не відбулася, перенеслась – і, може, слава Богу. Тобто я постійно повертаюся до того «драконівського» матеріалу. Мене цікавить питання не влади і не політики. Мене завжди цікавить фашизація свідомості людини, як працює матриця того фашизму. І ви знаєте, є дуже цікавий момент. Був вибух антисемітизму в Польщі, вже в 70-ті роки. Я бачив документальний фільм – це сталося на півночі Польщі. В одному містечку було єврейське поселення, і люди вже давно пережили ті голокості. Просто в магазині одна бабка сказала іншій бабці щось на кшталт того, що «євреї поливають мацу кров'ю християнських немовлят». І після цього почалась хвиля ненависті, яка захопила всю Польщу. Людей єврейської зовнішності висаджували з електрички, били, єврейські будинки закидали камінням, жінка бігла, а в неї кидали каміння. Тобто зненацька, ось так на порожньому місці, невідомо звідки взялась інформація, вона почала генеруватися, як в оргії, і людям вже було нецікаво де правда, де неправда, що це люди, які мають свою біографію, своїх батьків, дітей. На людину навішують якась проста функція – єврей, бандерівець, червоний, білий. Тобто ми ніколи не йдемо Іван проти Івана чи Іван проти Петра, ми йдемо білі проти червоних, «наші» проти «бандерівців» і так далі. Виходить, що людині навішують ярлик якоїсь функції, а функцію вбити набагато легше, ніж людину зі своєю біографією. Я ж мешкав у Росії 15 років, і ми їздили на гастролі до Ростова, коли там усе це починалося. Мені очевидці розпо-

відали про танки, які там їздять. Потім я, звісно, що з Росії поїхав, але от у зв'язку з усім цим фашизація свідомості – це дуже цікавий феномен. І не треба мати ілюзію, що ми тут в Україні такі «просунуті» й, бачачи російську агресію і гібридну, інформаційну війну, маємо щеплення від того й уже знаємося на тому. Ні фіга. Ми зараз трішки змінимо обставини, костюми – і за хвилику самі можемо стати агресорами десь в іншому місці, там, де це неочікувано. Бо зараз ми вже навчилися, що про євреїв поганого не можна казати, що відкрито в нашій країні гомофобія не толерується. В Росії я був свідком, коли ще в 2007-2008 роках гомофобії офіційно не було, більше того, людина маніфестувала свою сексуальність, а інші казали: «ой, так це ж прекрасно», але раз, два – і раптом зараз більш гомофобної й узагалі ксенофобної країни, ніж Росія, я не знаю. У нас в Україні це зараз такий етап, що не можна відкрито казати будь-які гомофобні, сексистські й антифеміністські речі тощо. Слава Богу, що в нас є такий *open-mind*, що в нас відкрита свідомість, але доки ми не пропрацювали ці механізми, як же це працює, завжди будуть цькування, переслідування, нетерпимість до іншої людини. Я би ввів у школі якийсь такий предмет про історію, але не про історію фашизму – що фашисти це ті, хто у формі зі свастикою марширують, – а про фашизм як психологічний феномен. От у Михаїла Ромма є фільм «Звичайний фашизм», і я би ввів поняття фашизму в родині. Це звичайний побутовий фашизм, без свастики. Це дуже цікава тема, і у зв'язку з цим, безумовно, я не знаю в Україні такого митця, на якого б, опосередковано чи напряму, не вплинула Революція Гідності. Я є великим адептом Революції Гідності. Я називаю її з великої літери, це саме – Гідності. Я не приймаю ніякі ці вкиди і скрипти типу «що ж це за гідність, коли ціни виростили», «що ж це за гідність, коли ми стали гірше жити». У цей момент почався відлік незалежної України. До сих пір це була репетиція. І мені здається, це найкраще, що сталося з нашою країною, як би там не було фізично важко, бо після війни завжди є зміни. Коли ти починаєш ремонт робити в квартирі, то спочатку в тебе стає гірше, ніж краще, і ти думаєш: «Навіщо цей ремонт? Ну так, було поганенько, але не так же, як зараз – пилюка і все погано». Одначе був обраний вектор – єдиний, правильний. І ви знаєте, після того, як я поїхав з Росії, я чотири чи три роки жив в Ізраїлі. І я поїхав не до Ізраїлю, я поїхав з Росії. Я поїхав не куди, а я поїхав звідки. Коли ти тікаєш, ти не думаєш, куди ти їдеш. Просто в Україні я не мав ні житла, нічого, тому й жив в

Ізраїлі. Я мав там усі умови: будинок у хай-тек районі, на березі моря, в самому центрі Тель-Авіву, де всі посольства й пальми. Що ще треба? Що ще треба для людини? В мене там родина, в мене там рай. Але я читав новини про Україну, про конкурсну систему добору кадрів на керівні посади в заклади культури, читав про те, що відбувається, і розумів, що я дуже хочу приїхати в цю бідну, скажімо так, в погано оплачувану, Україну і робити будь-що. І я навіть подавався на різні конкурси, але, звісно, ми все одно ще не подолали цю советську систему, коли є кумівство. От ти з громадською організацією фальсифікуєш якісь конкурсні моменти, ти думаєш про себе, чи підтримуєш подругу, але ти не розумієш і не думаєш, що твої діти й онуки будуть ходити на культурний продукт *такого* рівня. У нас ще немає свідомості, в нас немає довготривалого планування, бо в нас історія кострубата. Вона, як латками такими, залатана. І ці історичні перерваності, нас, на жаль, привчили до тих перерваностей. А що це означає? Якщо завтра мене або мого батька можуть розстріляти, а вчора вже розстріляли мого діда, то сьогодні потрібно жити тут і зараз. І хто собі більше хапне, хто більше розкидає ліктями інших, собі стежку проторує, той і виграє. Хто моторніший, той і виграє. Але то є філософія 90-х років і філософія «першого хапка», скажімо так. Тепер уже, в тому числі завдяки Українському Культурному фонду, завдяки деяким, я не скажу всім, тенденціями Міністерства культури, які започаткувала не ця каденція, а ще попередня-попередня, ми починаємо розуміти, що таке стратегія, що таке довготривале планування. Фактично в нас у театрах немає поняття концепції сезону, лінії стратегії стилістики театру. Нема. От зараз ми запросили Петренка поставити це, потім запросили Бабенка поставити інше, потім ми запросили Іваненка поставити в нас ще щось. А навіщо? А чому саме їх? А чому саме те чи інше? На це керівники відповідають: «Ну, бо то українське», або «А, ну, бо це Шекспір». Насправді з драматичних театрів я можу назвати форматний театр «Золоті ворота», форматний театр на Лівому березі Дніпра, незалежний форматний театр «Дикий театр». Принаймні ми точно знаємо, що вони транслюють. Ми дуже чітко знаємо, що там може бути, а чого там не може бути, навіть з точки зору репертуару. Зараз трохи вибудовується, пунктиром, концепція Івано-Франківського драматичного театру й з усіх оперних ледь-ледь, на трічку з мінусом, але вимальовується концепція Львівської національної опери під керівництвом пана Василя Володимировича Вовкуна.

Всі решта театрів, і Одеська опера включно, не знають, що таке планування. Вони скажуть: «У нас є планування. Ми плануємо». Та це не планування. Це називається просто запланувати абищо. «Планьорка» – це не планування. Тут відсутня концепція. Концепцію може зробити лише інтендант, лише людина, яка поєднує в собі, не номінально, художнє керівництво й директорство, і є тим «мозком». Це окреме мистецтво. Це дуже важко. Одним словом, я не знаю, куди я зараз зайшов від нашого питання. Значить, дивіться, напругу на мене Революція Гідності не вплинула, але вона вплинула опосередковано. Я навіть думаю інакше. Я навіть думаю, що це наша свідомість вплинула на саму Революцію Гідності. Не було ніякої Революції Гідності. Була наша свідомість, яка підготувала цю Революцію Гідності. І в цьому сенсі митці випереджали ці тенденції й уже в творчості робили цю Революцію. Ну якось так. Для мене це, безумовно, якась, на жаль, сумна, але дуже світла пляма в нашій історії, яка змусила повернути вектор нашої країни. І тепер, мені здається, невдовзі, як закінчиться війна на Донбасі, а я сподіваюся, що в 2021 році вона закінчиться якимось чином, не знаю яким, але все йде до того, що це має статися саме у 2021 році, – Україна буде країною з найшвидшими темпами розвитку в Європі, з точки зору міжнародних інвестицій та економічного розвитку. У нас є приклад. У Польщі або Чехії не було прикладу Чехії і Польщі, а в нас є. Ми точно знаємо, який наш вектор: куди у нас буде йти мистецтво, моделі фінансування поза бюджетними коштами, що таке організації нон-профіт, чим інституції культури відрізняються від закладу культури. От просте слово, простий вордінг, але це радикально різні речі. Ті, хто розуміє, що таке інституція, звісно, розуміють, про що мова, але в закладах культури, коли починаєш про це казати, вони навіть і не розуміють, бо вони – заклади культури. І от тут є, знаєте, «Даннінг-Крюгер наше все». Вони не знають і від того щасливі, бо вони не знають своєї некомпетентності, і ця некомпетентність дає їм таке право святої простоти.

**– Ви потрапили в конфліктну історію, загрозову для життя. Розкажіть, що сталося і чому?**

– Ви про випадок з Одеською оперою?

– Так.

– Оскільки зараз йде слідство, і я прошу відкрити кримінальну справу, то всі чіткі висловлення можуть бути звинуваченням, а це має зробити слідство. А втім, я це категорично пов'язую зі своєю професійною

діяльністю як головного режисера Одеської опери (*на момент публікації номеру Євген Лавренчук – экс-головний режисер Одеського національного академічного театру опери і балету – прим. ред.*). Я заявляю, що в цьому замішана дирекція. Це побиття було зроблено на замовлення. Я знати не знаю тітушок, які це виконували, і в мене взагалі ніколи не було проблеми такого рівня. Я – інтелігентна людина. Все вказує на те, що це люди, наближені до директорки. Сама директорка, звісно, від того страждає, бо на неї ллється бруд і підозри, що вона толерує цю мафію, а, зрештою, так воно і є, тому що вона стала власним тілом прикривати в театрі двох-трьох токсичних людей. Я їх прізвища не називаю, тому що вони а) цього не варті; б) вони не є публічними, і це нікому не буде цікаво. Якщо вона взялася їх прикривати, то всі стріли полетять в її, на жаль, тіло. При цьому, до неї особисто я не маю ніяких претензій, окрім однієї: вона покриває мафію, яка вже багато років дуже низького рівня, скажімо так, мистецького бачення. Тобто там просто відсутнє мистецьке бачення. Там є его, висока платня і нетерпимість до всього. А подивіться, в Одеській опері ніколи ж нічого цікавого не відбувалося. От якісь там концерти тихенько-низенько, і отакий рівень їх і влаштовує, і більше того – він зараз таким і буде. І яскраві митці, яким є я і якими були до мене попередники, там не відбувалися. Ні режисерка Оксана Тараненко – моя колега, яку я дуже поважаю і люблю, ні навіть Оксана Линів, яку вони зараз висувують як ікону, дали їй можливість подиригувати репетицію «Євгенія Онегіна». Оксана Линів зараз політично, звісно, говорить, як вона вдячна Одеській опері, що з неї почалося творче життя, але там воно би ніколи не відбулося, тому що так чи інакше, вербально чи невербально, митців відтіля просять іти. Але я сказав: «Ні, я тут буду. Це є державний театр. Це не ваша приватна власність». Це державний театр, на який держава щоденно витрачає, і зараз буде не метафора, – один мільйон гривень. Бюджет Одеської опери щоденно – один мільйон гривень. За день. За день! Навіть сьогодні. Це я взяв просто порахував, скільки держава виділяє на заробітну платню, на електроенергію, на інші супутні речі, плюс податки, плюс нарахування тощо, поділив бюджет на рік, на кількість місяців – 12, на кількість днів, і вийшло один мільйон гривень за день. Навіть сьогодні, коли всі пішли вишивати хрестиком, в'язати шкарпетки, і нічого не відбувається – це все одно мільйон гривень. Якщо ви візьмете бюджет вашого Центру Леся Курбаса або Дикого театру, або будь-якої незалежної

формації, то три-чотири дні існування Одеської опери, коли нічого не відбувається, – це є п'ять-шість, можливо, знакових видатних проєктів інших формацій. Я про це все дуже активно говорив. Я став медійним обличчям. Знаєте, ви зараз берете інтерв'ю у мене, а не в директорки театру. Ви берете інтерв'ю у мене, а не в головного диригента театру. Я – обличчя цього театру. Був ним, є, і, сподіваюся, що буду. Це виявилось некомфортним для декількох людей, які звикли до тепличних умов, коли їхній монопольний діяльності нічого не загрожує. До мене був Проскурня Сергій Владиславович, який захотів реформувати білетне хазяйство, ввести електронні квитки. Це вдарило по мафії, тому що електронні квитки – це контроль. Вже не можна продавати подвійні білетні книжки, проводити свої махінації, і його фактично також випроводили. Там не було фізичної розправи, але були такі самі погрози. Більше того, замішані були ті самі люди, які замішані зараз і в моїй ситуації. Я не хочу, щоб тих людей покарали, я не хочу, щоб їх посадили, я навіть не хочу, щоб їх знайшли. Я просто хочу, щоб їх не було в театрі, і їх там не буде.

**– Що ви думаєте про «директорську» систему нашого театру, в якій художнім керівником нерідко стає нетворча людина, і яку реформу цієї системи могли б запропонувати?**

– Реформа може бути тільки одна – у нашій свідомості, у доброчесності. Як би пафосно це зараз не звучало, але є поняття «букви закону», а є поняття «духу закону». У нас закон 955-8, прийнятий у 2016 році, «Про культуру» зі всіма змінами, про конкурсну процедуру зокрема й про кваліфікаційні вимоги до претендентів на керівні посади, – сам по собі прекрасний, але він розрахований на доброчесне, прозоре й свідоме суспільство, коли громадські організації будуть делегувати в комісію людей, які є доброчесними й прозорими, яким можна довіряти, які оберуть найкращого, а не зручного або знайомого для себе. Ми не придумуємо ідеальної формули. В історії завжди все робить особистість. Якщо це геніальний менеджер, але він не крутий митець, а посада називається генеральний директор-художній керівник, то він займає цю посаду, розуміючи, що він має залучити видатних митців, щоб його заклад відповідав певним показникам ефективності. І я сподіваюся, що будуть розроблені показники ефективності для того чи іншого керівника. Якщо він видатний митець, який не дуже знається на менеджменті, він на свій розсуд залучить людей, які будуть забезпечувати менеджмент театру. Я знаю одне – в закла-

дах культури адміністратори й менеджери мають забезпечити мистецтво, а не навпаки. І дуже важливо, і от цим інституція і відрізняється від закладу культури, що коли ми кажемо: «Одеська опера зараз ставить «Богему». Ми ставимо «Євгенія Онегіна», «Аїду»», – це неправильне формулювання. Театр нічого не ставить. Заклад культури чи культурна інституція не створює культурний продукт. Культурний продукт створюють митці, а інституція забезпечує тим митцям комфортну прогресивну роботу, процес. От у цьому є різниця. Я підписався під «Травіатою», це авторська робота. Коли ми кажемо, що це «Травіата», то це «Травіата» Євгена Лавренчука, а не диригента Іванова, а не тенора Петрова. Вибачте, що я так егоцентрично говорю. Я говорю це до того, що хочу показати, що саме так: не Одеська опера робить виставу, а в цьому випадку, робить режисер, а Одеська опера, і хвала їй, запросила саме цього режисера. Якщо ми запросимо якогось видатного сценографа, наприклад Роберта Вілсона, який радше сценограф і архітектор простору, аніж режисер у тому психологічному сенсі, як у нас це розуміють, то цю виставу буде робити не режисер, а сценограф Роберт Вілсон, а театр забезпечить його усім необхідним. Це не театр ставить «Мадам Баттерфляй», це Роберт Вілсон ставить у нашому театрі «Мадам Баттерфляй». Це дуже важливий нюанс. Тут ключове слово – довіра до персоналії. Абстрактної опери абстрактного театру, який робить абстрактні вистави для абстрактного глядача не існує. Тобто, на жаль, існує, але тоді ми маємо от такий абстрактний ефект, який і маємо. Чудо мистецтва робить тільки одна, дві, три людини в команді, або по одному. От коли керівники зрозуміють, що їм довірили величезні кошти й величезні об'єкти, будівлі з величезними цехами, з величезною інфраструктурою лише для одного – вони зобов'язані створювати умови для творчості, а не підбирати зручних для себе митців, які будуть тихенько-низенько виконувати їм місячний чи кварталний план постановок, репетицій тощо. От такі зміни, мені здається, будуть. І я радий цьому конфлікту, як би цинічно це не звучало, тому що це привернуло всеукраїнську увагу і, нарешті, запрацювали, недолуго, невміло й некомпетентно, але все ж таки запрацювали SMMники театру. Постійно почали щось постити. Це абсолютно дитячий, точно не національний, рівень позиціонування офіційної інформації. Зайдіть на сторінку театру у фейсбук, подивіться на ці афіші, але почалася активність, вони щось почали робити, як у мурашнику. Це смішно і це по-дитячому. Це викликає

легку посмішку, а хтось, наприклад, як Ярослава Кравченко, каже, що в неї лептоп випав із рук, коли вона прочитала так звану офіційну відповідь дирекції на мій допис про напад і побиття. Вони написали таке, що виглядає, як дитяче кидання одне в одного какашками в пісочниці, оце таке почалося. «Кидання какашками» – так і напишіть. Вони написали негарне, але й смішне, як діти. Є така п'єса у Роже Вітрака – «Віктор або діти у владі»<sup>1</sup>. От це і є діти при владі. Однозначно почалася агонія, однозначно вона матиме кінець, і я радий, що я став флагманом і детонатором конфлікту і цієї проблеми. Це неприємна, як ви розумієте, місія. Вона не комфортна, тому що я все-таки митець, і мені треба було б спрямовувати свої сили та енергію на інше, але революція, то революція.

**– Можливо, це, нарешті, активізує більш радикальні зміни?**

– Так. Це точно. І зворотного шляху в них немає. Вони ніколи вже не зроблять вигляд, що в них все по-хорошому і по-старому. Старого в них уже не буде, а нове вони згенерувати не зможуть. На це в них немає навичок, немає компетенції. Вони – не професіонали. В дирекції немає жодного професіонала. Генеральна директорка – бібліотекар за освітою, її заступник – кларнетист, інший заступник – голова профспілки, валторніст, диригент – баяніст, завідувача трупкою – колишня співачка, яка втратила голос, піаром займається музикознавиця. Ось – уперед!

**– У передчутті майбутнього (квантового) театру нову роль починають грати парадокс, суміщення несумісного, еkleктика. У вашій творчості вони партнери, опозиціонери, маргінали?**

– Так, це мої найкращі партнери! Зрештою, мистецтво завжди займалося висловленням образами того, чого словами висловити не можна. Цей образ – завжди гра з парадоксом, з ірраціональним, з еkleктикою, які розривають формат побуту і створюють поетику.

**– Чи маєте творчі і не тільки плани на майбутнє, якими б хотіли поділитися? Яке питання ви б, можливо, хотіли поставити собі і відповісти?**

– Так, плани маю. Це постановка деяких оперних вистав – дві в Україні і одна за кордоном. Це зйомка короткометражного фільму «Нарцис» за моїм сценарієм. Вже є продюсер, вже все є, і сподіваюся, що в цьому році ми завершимо ту епопею, розробкою якої я займаюсь дуже багато років. Це мої освітні програми. Я планую розширювати свою школу,

<sup>1</sup> Мається на увазі п'єса "Victor ou les enfants au pouvoir" (фр. «Віктор або діти при владі»)

де я є ректором – Перша українська школа театру і кіно. Ми плануємо відкривати філії у Львові та Києві. Але найглобальніший план, до якого я ще не підійшов, але однозначно підійду, це зйомки фільму-опери. Це продовження традиції Франко Дзефіреллі, але насправді зовсім іншим шляхом, зовсім іншими методиками. Мене не до кінця влаштовує те, що він робив, тому що це опера, але це все-таки театральна методика, знята кінематографічними засобами. А я хочу робити кіно-кіно, оперу-кіно. Щодо питання самому собі... Навіть не знаю. Я ж викладаю і я постійно розказую те, що мене цікавить. Я маю цю можливість. От навіть сьогодні. Я перебуваю зараз не в Одесі, а під Одесою. Ми зняли котедж з друзями. Але ви що думаєте, чим я цими днями займаюсь? Я викладаю, щось розказую. Мені зараз просто хочеться сказати, без питання, що викладання – це мегаважлива складова будь-якої творчої людини, тому що завдяки викладанню іншим ти маєш можливість вербалізувати тези. Мені завжди цікава структура, мислення людини. Мені не цікава режисура, мені не цікаве театрознавство. Я взагалі не читаю п'єс. Мені не цікавий театр. Мені цікаві засоби трансформації мислення людини в простір, в тому числі завдяки театральним засобам, скажімо так. Але, мені здається, найважливіше – це саме мислення, а не вміння трансформувати п'єсу в театральний простір. От цей аспект театру мене не цікавив ніколи. Іноді мене питають режисери: «Є якісь цікаві п'єси?». А я взагалі про це ніколи не думав, тобто, навіщо тобі цікаві п'єси? Навіщо взагалі п'єси? Бери й роби що завгодно, прозу, наприклад. Приховатися за матеріал, напевно, хочеться... Для мене це ніколи не є проблемою, тому що в театрі мене найменше цікавить театр. Отак.