

«МИСТЕЦТВО РОСТЕ САМЕ З СЕБЕ»

(Сергій Маслобойщиков ділиться секретами майстерності з Мар'яною Ангеловою, співробітником Центру Леся Курбаса)

Сергій Маслобойщиков,

він відмовляється від кон'юнктури, але отримує найвище визнання – Шевченківську премію 2021. Він не визнає традиції, але створює найточніші візуальні образи українського етнотипу.

Він перейменовує «Лісову» пісню, але цим відкриває захищовані Лесею послання. Навіщо йому Курбас і Бергман, якщо їх не можна використати на практиці. Відомий режисер кіно і театру, актор, сценограф і педагог

Мар'яна Ангелова: А давайте почнемо не з театру. Ваш кінематограф, точніше – фільм «Яса», яким Ви повернулися в ігрове кіно, переймається проблемами людини, пошуком якихось тонших сенсів. Наскільки це на часі, на нашому динамічному часі?

Сергій Маслобойщиков: Це ігровий фільм, великий, вийшов аж 2,5 години. Він називається «Яса». Це сповідальний діалог між двома жінками: одна доросліша, друга – молода, але все це пов'язано з історією України останніх 15 років, навіть більше. Ця розмова ведеться довкола сина однієї головної героїні й хлопця іншої героїні. Через цей діалог постає взагалі вся історія, і цих двох жінок, і загалом найновітніша історія України. Вона починається практично з Майдану 2004 року і закінчується 2015-им роком АТО.

– Чому режисерові так важливо «тончилово»? Всі ці деталі, нюанси. Невже диявол криється в деталях, але ж і Господь у них присутній, досконалість... У цьому фільмі, як на мене, занадто театральна структура, але ж сучасне кіно дуже динамічне, сповнене руху. Як Ви створюєте цей рух через діалог?

– Ви знаєте, фактично фільм побудовано на крупних планах. Мені вже давно хотілося зробити саме такий фільм, можна навіть сказати, що певною мірою я переймався традицією Бергмана. Взагалі, крупний план – це ніби така характеристика зрілості режисера. Коли режисер уже вміє працювати на крупних планах, тоді вже про нього можна щось сказати суттєвіше, ніж

коли він знімає якусь стрілянину, якийсь екшн. Це дуже цікаво, коли подія відбувається всередині самої людини. Кіно може дати це. Кіно – це таке мистецтво, яке може найближче залізти всередину людини, і воно може показати оці дуже тонкі, як ви кажете, «тончилово», дуже тонкі рухи всередині людини. Тому що, все ж таки, в театрі, це якась більша дистанція, це такий більший жест по відношенню до глядача, більш пластичний жест. Тому театральні засоби – трошки інакші, й вони вимагають якогось іншого, мистецького мазка.

– Коли гуглиш «Сергій Маслобойшиков», випадає ряд означень – актор, режисер кіно, чи все таки театру, сценограф, креатор якоїсь мистецької акції тощо. То хто такий Сергій Маслобойшиков? Але скажу зразу, що інтернет підказує, виділяє синім одну функцію – сценограф. Відтак, маємо цю стартову позицію. А яким чином цей масив мистецьких ампула формувався у житті?

– Це, мабуть, певний штамп, шаблон загуглений. Але справа в тому, що це, можливо, таки відтворює мій шлях, життєвий, тому що я взагалі хотів займатися всім. Тобто в мене така була жадібність до всього того, чим я займаюся зараз. Я працюю практично одночасно у всіх своїх ампула, якщо так можна сказати. Але так чи інакше, без такого розвитку до цього підійти було неможливо. Тобто я починав взагалі як графік. Із дитинства дуже любив малювати, й батьки дуже хотіли, щоб я мав якусь таку мистецьку, але стабільну професію. Умів щось робити руками. Це була мрія мого батька, який, до речі, теж був і актором. У Львові в театрі він познайомився з моєю мамою, теж актрисою. Батько в театрі був усім. Він там був актором, художником, зав. постановочною частиною і щось таке – всім разом! А потім, коли вже життя стало досить важке, вони вирішили, що двом акторам дуже складно бути в родині. Тоді мій батько вирішив піти в науку, став впливовим вченим, винахідником, у нього більш як 100 відкриттів у галузі електродинаміки. Але його мрією було, щоб я став художником.

– А в який спосіб здійснювався цей вплив, взагалі, як у мистецьких родин передається творчий заряд? Це підхід до освоєння дійсності, світобачення чи більше все ж атмосфера працює?

– Пам'ятаю, як він мене надихав. Знаєте, коли я був дитиною і не хотів їсти, батько мені малював на таких круглих картоночках з-під торта різних звірят, і мене це дуже-дуже тішило. Мабуть, згадуючи дитинство, розумію зараз – оця любов до малювання – вона від батька в мене. Між тим воля батьків на мене вплинула. Скажімо, я міг поступити в театральний інститут, адже на

той час знявся приблизно у 10 головних ролях. Але тут вже батьки, скажімо так, стали проти цього, мовляв, актор – це не професія, ти мусиш вміти щось робити руками. Чесно, я не дуже сперечався, тому що любив і те, й інше. І вступив до Київського художнього інституту, який нині називається Академією мистецтв, поступив на графіку. А потім, як ви розумієте, оскільки мене весь час тягнуло до театру й до кіно, почав співробітництво з театром. Це був дуже активний час, організувалися перші міські театри, і я тоді познайомився з Віталієм Малаховим, ми почали працювати. Далі я знову повернувся в кіно, поступив на вищі режисерські курси, закінчив курси сценаристів і режисерів у Москві, й далі вже йшов таким широким фронтом.

– Режисер – дуже енергоємка професія. В розумінні, що він не лише акумулює, а й продукує величезний потік енергії. Як працює це енергетичне поле в команді? Скажімо, на прикладі Вашої вистави, яка здобула Шевченківську премію?

– Мені важко сказати, якою мірою. Знаєте, тому, коли ти насичуєш себе, в першу чергу, джерелом, Лесею Українкою, коли ти знаходиш однодумців у роботі..., тоді складається поле, творче поле. Тобто воно складається, звичайно, не тільки з мене, з усіх – з акторів, композитора, з художника по костюмах. Навіть із декораторів і бутафорів, які там забивають останній цвях у декорацію чи щось подібне. Так, тобі здається, що це все – ти! Певно, є таке відчуття, бо тут і ти себе цим наповнюєш, і воно тобі не чуже. Але передусім, саме ти слідкуєш увесь час, щоб воно було цілим – десь не виходило за рамки отієї органіки, яка починає жити сама собою. Бо у виставі ми не просто працюємо за планом і вибудовуємо якісь там камінчики. Дійсно, створюється поле, поле взаєморозуміння, чи, звичайно ж, і нерозуміння, це нормально. Але це поле починає рости зсередини. Тобто це ніби такий живий організм, який більший за тебе, й водночас це і є ти сам, це і є ти! Так, принаймні таке відчуття, от.

– Тоді в чому ж шарм позиції саме режисера, подавляти чи надихати? Який Ваш інструментарій?

– По-перше, думаю, що нічого не відбувається через насильство. Дитина народжується з любові. Чесно, взагалі я не думаю про інструментарій. Це як життя, тобто це спілкування, творчість, а інструментарій може виникати абсолютно різний, невідомо звідки і як він народжується. Загалом я прагну не акцентованості на персоні автора. Скажімо, своїм студентам в Академії мистецтв я завжди кажу, що мета образу драматичного – це коли ми не знаємо, хто його придумав, де він починається, чи народив його режисер, чи ху-

дожник, чи це створив його актор, чи воно вийшло так через композитора... Тобто коли ми не можемо розірвати отакий образ, тоді можемо вважати, що створили щось цінне й цікаве. Тому що, коли ми говоримо: ну, тут ви знаєте світло погане, художник поганий, а актор прекрасний, або ж актори нікудишні, а режисер прекрасний, чи не режисер, а костюми прекрасні, – коли ми так кажемо, то, скоріше за все, ми говоримо про виставу, яка не відбулася. А от коли ми не можемо розірвати оцей синтетичний образ, тоді, мені здається, це і є реалізація.

– У чому спокуса торкнутися класики. Ви дуже вільно поставилися до бренду «Лісова пісня». Це назва, яка працює, дуже репертуарна. І, здавалося, треба було б саме на неї опиратися... Утім, ви її перейменували. Як працювати з вічним текстом, яку він накладає відповідальність, чи навпаки – дає простір?

– Ну, чому саме класика взагалі приваблює, принаймні мене? Тому що в класиці зосереджені неодноденні питання, тобто ми говоримо про вічні конфлікти. Ми виходимо з того, що жоден драматург не висмоктує конфлікти з пальця, він просто є чутливим до конфліктів світу, до глобальних конфліктів існування людини у цьому світі. Тому в класиці зібрані, скажімо так, певні архетипи цих конфліктів. І це не дріб'язкове, побутове, це конфлікти життя і смерті людини, вони відповідають на питання «хто така людина?» і «що таке світ?». Фактично в мистецтві більше нема ніяких питань, тільки оці два питання: що таке людина і що таке світ. У класичних творах вони, зазвичай, кристалізуються. Їхній відгомін, луна, яка розходиться, настільки широка, містка і для нашого життя, й узагалі, для життя як такого, що завжди цікаво занурюватися в цю історію. Вона весь час сучасна й абсолютно універсальна.

– Якщо чесно, то чи немає тут певної кон'юнктури. Ювілей – і всі кинулися до Лесі, наступного року – Сковорода?

– Дивіться, по-перше для мене не існує кон'юнктури, я ніколи на це не йшов. Я можу досить відверто сказати, що в жодній моїй роботі немає ніякої кон'юнктури. Можливо, через це я багато втратив якогось побутового комфорту власного життя, але я ніколи не йшов на компроміси. Ну, якщо це компроміси, скажімо, дріб'язкові, для того, щоб витягти якісь великі шари творчості, чи щось таке, то це може бути, але принципових компромісів у мене ніколи не було. Приміром, я десь витратив років п'ятнадцять творчості. Чому? От я запустив у кіно кілька проектів, і десь по два, по три роки я їх розгортав, потім починав розробляти, і врешті-решт, я розумів, що на рівні «я і

продюсер» мені не дадуть зняти те, що я хочу. Тоді я йшов з проекту, сварився з продюсерами й фактично «заривав» цю роботу, на яку витратив 2 чи 3 роки життя. Таких зривів збереться більше, як на десятиріччя.

– Це боротьба за себе, в тому розумінні, ким ти є?

– Це боротьба не за себе, це боротьба за істину, хоч як воно пафосно звучить. І повертаючись до питання про кон'юктуру, хочу сказати, що в кожного є провідна ідея, провідна нитка, яка веде тебе до створення чогось. Я не намагаюся обгорнути ідею, цінність у якусь таку етикетку для кращого споживання. Я намагаюся зробити те, що мені хотілося б... Зробити, по-перше, це цікавим для себе і цікавим для інших, ось так.

– То чому ж Ваша Леся Українка інакша, що ви розгледіли більше, ніж всі її попередні постановники? Тож – чому у вас не «Лісова пісня», а Verba латинською. Розшифруйте, щоб ми торкнулися до лабораторії.

– Чомусь мені так здається, що це придумав навіть не я, а це придумала сама Леся. Можу помилятися, звичайно, але мені здається, що Мавка живе у вербі не випадково. Тобто верба, верба – це слово, назва слова латиною. Так само, як Леся сама живе в слові, її головна героїня живе в друїдному символі – вербі. Думаю, що ця фонетична гра була спланована самою поетесою. Тому мені захотілося якось розкрити це через назву, видалося цікавим винести цю фонетичну гру у назву вистави.

– Мода в театрі, як вона виражається? Одні кинулися до плазмових екранів і відео, є мода в одязі, використання розкручених кінематографом трендів, акторів. Ви у виставі для озвучки акторів застосовуєте динамічні мікрофони. Що таке бути модним у театрі?

– Я вам відверто скажу, я не знаю, що таке мода, і слово «тренд» також досить загадкове. Принаймні я розумію, що під цим мається на увазі, але я ніколи на це не звертав уваги. Якщо ж казати про мікрофони в моїй виставі, то це пов'язано лише, і якраз, найперше, зі словом! Якщо подивитись нашу виставу, то відразу зрозуміло, що в ній зовсім інший голосовий режим, відмінний від тих, які використовує театр Франка. Скажімо, наші актори можуть промовляти пошепки, і це може бути прекрасно чути. Така мова, скажімо, непафосна, дуже тонка, дуже ніжна, наближена до вуха співрозмовника, – для мене є досить дорогою. Тобто це такий певний крупний план, якщо говорити термінологією кіно. Тому що – як в театрі досягти крупного плану? Ну, один із таких засобів, оцей мікрофон, який може наблизити людську істоту ще ближче до глядача.

– Леся Українка в цьому творі особливо етнографічна. Яке нью-етно запропоновано Вами?

– Ну, якщо казати про історичні й етнічні моменти, вони є в п'єсі. Але в нашій виставі ми робимо акцент на витоках цієї етніки. Для предметного, візуального образу нам були важливі витoki цієї фактури, тобто звідки вона народжується. А вона народжується з першоджерельних фактур, скажімо, як дерево, полотняна тканина з льону. Це якісь дуже натуральні фактури, які є в першооснові етнічних речей, якими насичений твір самої Лесі Українки.

– Проривна вистава, чергове визнання... До речі, повні зали в українських театрах. Певна річ, не йдеться про часи пандемії. Скажіть, як ви ставитеся до загальновизнаного твердження, що український театр переживає кризу. В чому, на Ваш погляд, вона виражається?

– Мені здається, що взагалі, явище кризи – це абсолютно нормально. Криза – вона завжди супроводжує здорове суспільство і навіть здорові процеси, які відбуваються в якійсь окремій мистецькій течії. Головне, щоб цим процесам ніхто не перешкодив, або ідеологічно їх не направляв. Тому що мистецтво як прояв культури, народжується знизу. А ідеологія, яка не має абсолютно нічого спільного з культурою, – спускається зверху і хоче керувати цією культурою чи щось подібне. І як тільки починається оце керування, воно починає заважати справжній органіці розвитку самої культури. Тобто мистецтво росте саме з себе. Воно росте з досвіду, з низового досвіду людини, якщо ми кажемо про естетику, з його чуттєвого досвіду, тобто воно проростає звідси. Не треба заважати. Воно зайде в кризу, воно повернеться назад.

– Тоді, яка ж роль традицій у подоланні кризи?

– Думаю, що йдеться про якийсь нерозуміння суті традиції. Коли ми кажемо, що ми мусимо відтворювати якісь традиції, то це, вибачте, мене збентежує. Тому що ми нічого не мусимо відтворювати. Ми мусимо робити свою справу чесно, як ми робимо, а нав'язувати собі якісь традиції, тим більше сумнівні... От вибачте, які традиції шануюються в тому ж театрі Франка? Це які традиції, вибачте? Це традиції людей, які зрадили свого вчителя Курбаса і замість його театру побудували, реанімували малоросійську оперетку? І те, чим фактично став оцей радянський театр Франка в сталінські часи, де всі були двічі чи тричі лауреати Сталінських премій. Отакі традиції ми хочемо відродити? Мені це не цікаво. І я такі традиції не збираюся продовжувати і не збираюся шанувати. Абсолютно.

– У цій тезі про кризу багато складових. Це й інституційні фактори, трансформація мови самого театру в новому медійному середовищі. Що ж найбільш кризотворче, так би мовити?

– Найбільше – інститут ідеології. Тобто кризотворчим, звичайно, є якийсь певний ідеологічний нажим, але не тільки. Є звичайно кризи, які народжуються на шляху, ти вичерпуєш потенціал процесу. Тобто будь-який шлях здатен привести до якогось парадоксу. Навіть творчий шлях. Ми знаємо, що фактично театр, колективи, вони народжуються і більше 20 років не живуть. Тому що вичерпують свою інновацію.... Театр ніби народжує мову: новий театр, нова якась спільнота, тобто воно – ця спільнота... За рахунок чого виникає ця театральна школа чи якась мистецька школа? За рахунок того, що ця спільнота раптом, раптом знаходить якийсь крок у невідоме. Тобто... світ же для нас, наше розуміння цього світу, в якому ми живемо, воно досить обмежене. Ми далеко не все знаємо про нього, не всіма, вибачте, щупальцями можемо його відчутти. І оцей новий колектив раптом робить якийсь крок, він щось розуміє в цьому безкінечному океані невідомого, і звідси народжується ніби якась нова мова. І тоді він якийсь час цю мову експлуатує. Це нормально. Якщо він не робить подальші кроки, якщо це не розвивається органічно, якщо це стає, як ви кажете, трендом. І якщо він експлуатує тренд, то неминуче заходить у кризову ситуацію, тому що цей тренд стає формальним, втрачає живе коріння. Але, якщо попри все, він у якийсь спосіб іде через так звані фаустівські сумніви, якщо ми весь час здатні випробувати й казати «ні-ні, це не те, я все одно не довіряю, роблю наступний крок», якщо ми не кажемо: «Зупинись мить!» – тоді це цікаво. А коли ми раптом кажемо: «Зупинись мить!» – то тоді настає криза. Тому що ніби в цей момент нам здається, що ми вже все знаємо. А ні!

– Так, на цьому шляху є великі винахідники, винахідники нової мови. Як Ви наближалися до Курбаса, що він Вам дає?

– Це важке питання, тому що знаєте, двічі не можна увійти в одну й ту саму воду. На жаль, ми не знаємо, як би надалі розвивалася вся ця курбасівська традиція. Вона була зламана і знищена фактично. Тобто ті шматочки, що від неї лишилися, вони певною мірою проросли лише у тих зразках, де вони залишалися органічними, це дуже схоже, мабуть, на саму біологію. Тому що цивілізація раптом ішла, ішла, розвивала якесь там русло, потім воно завершилось з якихось певних причин, а з того вже пішли якісь інші – не точки, а русла, й воно вже не те, все одно вже не те. Тобто ми не можемо повернутися до якоїсь

визначеної курбасівської традиції. Я думаю, що надбання Курбаса – це історія. Ми можемо якось у собі це заново народити. Народити нове! Але все, що ми народимо в собі, це вже не буде курбасівська традиція, це буде щось інше, якось ми підживлюємося цим, воно щось нам дає, але ми на 100 % все одно не можемо бути впевнені, що це саме те, про що говорив Курбас.

– А якщо говорити про методи, скажімо, відкриття та й сам факт новаторства... Пошук нових підходів – це теж цікава практика, креативна практика, в якій варто повчитися. Це й робота з акторами, нова сценографія, унікальна практика використання в театрі кінозображення...

– Я просто хочу сказати, що не можна розглядати, скажімо, з позиції сучасного живого театру, певну традицію через технічні надбання. Тобто той чи інший візуальний, звуковий, пластичний феномен театру виник, звичайно, не з наукового підходу, він виник із якогось світоглядного підходу, який був в основі творчості Леся Курбаса. І долучитися до цього світогляду можна намагатися. Але все одно це не є теорія, якщо ми переходимо до практики театру, воно фактично залишається в самій теорії. А народжується воно з самої практики, світогляду творця, який творить безпосередньо.

– Тоді чим же Вам імпонує Курбас, чим він Вам симпатичний? Як людина, можливо, в ньому якийсь ключ є?

– Перш за все, певною безкомпромісністю та новаторством. Ну, я не дуже люблю це слово – новаторство, він усе це робив не для новаторства, а тому що він просто мислив так. Самостійністю, можливо, мені подобається. Оце є самостійне естетичне мислення. І оце найбільш цікаво, цікаво в мистецтві...

– Якщо ми будемо говорити про нову структуру часу і простору в інформаційному світі?

– Якщо повернутися до Аристотеля, то драма – це не наслідування життя, це наслідування дії. Тобто йдеться про те, що ми не відтворюємо світ, ми відтворюємо, як цей світ працює, і в цьому є правда, правда мистецтв, то як це впливає нині на театр? Тобто ми не йдемо проти цієї правди, ми розповідаємо історію, як цей світ працює, і як ми до цього ставимося. Якщо казати про цей нелінійний час, то я це можу зрозуміти лише так: наприклад, я ставлю Лесю Українку в театрі, ми разом з акторами, і ми раптом зливаємося в одному часі, тобто ми стаємо її сучасниками, а вона стає нашим сучасником. Тобто ми існуємо в світі, де, слава Богу, він все більше й більше працює в режимі онлайн, тобто ми можемо одночасно бути свідками того, що відбувається й у нас в Україні, й у всьому світі, ми можемо стежити за подіями, можемо знати, що

відбувається з кожним із нас, можемо весь час найбільшою мірою комунікувати з нашим минулим і намагаємося комунікувати з нашим майбутнім, і в цьому Випадку час стає нелінійним. Всі інші варіанти нелінійності цього часу – вони вже поза межами театру.

– Але ж кротовина, прохід у просторі. Ось у Вашій останній виставі – це дірка?

– Ну, «дірка», вона й у давньогрецькому театрі була, як вхід у інший світ. Знаєте, якісь світи сполучалися. Зі студентами ми говоримо про простір. Тобто людина не може існувати поза простором, простір впливає на людину й навпаки. У цьому випадку, про який простір ми говоримо: про конкретний, чи взагалі ми переносимо дію в якийсь ширший простір, чи існує взагалі конфлікт просторів? Простір – це теж світи, стихії. Ми живемо серед стихій, і сама людина є стихією певною, яка взаємодіє з іншими стихіями. Тому історія людська – мабуть, це стихія, яка впливає на людину, і людина може з нею взаємодіяти.

– Ви віднині лауреат премії Тараса Шевченка. Що це для Вас означає?

– Перш за все хочу сказати, що ми удостоєні нагороди разом із колегами, і це дуже важливо. Що ж до мене, то думаю, що Тарас Шевченко і Леся Українка – це є феномени, духовні орієнтири нашого суспільства. Парадокс у тому, що це ж не масова культура. Тобто вона й ніби масова, але йдеться про те, що коло Лесі Українки було дуже вузьке. Шевченко взагалі з кріпаків і ніякого масового шару шевченківського в його часи не було. Це було унікальне явлення: природи, світла й людини. Як Шевченко, так і Леся Українка. Але вони стали духовними орієнтирами всього народу. Йдеться про те, що шанс у вічності мають лише мистецька честь і розуміння істини, біль митця, його переживання, хвилювання, все те, що називається естетикою. Так, як він чуттєво переживає світ, що він про це думає, – воно стає головнішим, воно ніяк не пов'язано з тим, що сьогодні називають «масовим мистецтвом». А втім, він стає найбільш масовим, як не парадоксально. Але це народжене не з масових технологій. Воно народжено хрусталиком маленької людини. Усе відбувається, виростає з малого світу. Тобто, малий світ раптом стає великим. Так, як маленький кріпак Шевченко раптом став пророком для цілого світу. Так, як хвора дівчинка Леся Українка раптом теж стала пророчицею. Тобто йдеться не про підключеність до якихось технологій, те, про що зараз усі говорять. Йдеться про культурний феномен. Чому я про це говорю. Я весь час потрапляю на якісь розмови про технологічні залучення того, що

в цьому світі звикли називати культурою, – до якоїсь масовості, до вміння трансформувати все це в якусь масовість. Але це взагалі не шлях культури. Шлях культури – це маленький Шевченко, маленька Леся Українка, які народжуються і створюють великий світ, створюють саме своїм переживанням, поглядом, світоглядом своїм.

– Ви кажете про феномени, це дуже серйозна, до речі, дискусія. Але чи переросте кількість у якість? Тобто чи потрібен дійсно потужний великий сформований культурний процес, який і породить нову якість? Чи не породить, і це є зовсім інше?

– Я абсолютно впевнений, що потрібна лише якість, і лише вона може щось народити. Тому що ніякі паралельні іншобічні процеси, масові процеси не здатні породити якість. Я розумію, що «мы экономику учили не по Гегелю...», але все ж таки кількість у якість – це не про культуру. Культура народжує якість. Якість може стати надбанням більш широкого кола людей. Колись, я пам'ятаю, Анатолій Васильєв казав: «От, я нарешті, зрозумів, що театр сконцентрований у слові». А потім пройшов якийсь час, і він вже щось інше каже. Тобто, я думаю, там, де ми можемо народити новий театр, там і народиться. Це така властивість самого творення. Ми не можемо сказати, що «оце ніша». Ну, ми можемо історично прослідкувати, де він у різні часи існував, – більше на території слова, чи на території пластики, чи, скажімо, той же Лесь Курбас намагався все це у якийсь спосіб дуже цікаво поєднати. А зараз ще театр прирощується якимись новими технологіями. Знаєте, колись була така чудова людина, режисер і педагог Віктор Борисович Кісін. Я його запитав: «Ну, от дивіться, зараз технологія так швидко йде (це ще були часи «плівкового кінематографу»), вам не здається, що пройде кілька років і вже кожна людина зможе знімати свій фільм, повнометражний чи будь-який, тобто технологія це дозволяє?». Ну, і так воно фактично сталося. Тобто вже кожна людина має абсолютні засоби, щоб зняти все те, що було дозволено якимось вибраним людям, бо це ж треба було підійти до камери, велика кількість плівки, організувати цей процес. А зараз це може зробити ледь не кожен. Він мені тоді так дуже просто відповів: «Скажи, будь ласка, а у тебе є олівець?». Я кажу: «Є». «Ну от бачиш, а ти написав «Війну і мир»?». Я кажу: «Не написав». «А Толстой написав, а в нього був такий самий олівець, як у тебе». Тобто йдеться не про технології, не про те, де саме може бути зосереджений театр або якийсь інший феномен мистецтва. Він мусить просто народитися з чогось, народитися з нашої реакції на світ, з нашого переживання.