

КРУГЛИЙ СТІЛ «ТЕАТРАЛЬНА РЕЖИСУРА ХХІ СТ.: МЕТАМОРФОЗИ ПРОФЕСІЇ»

(25 лютого 2010 р.)

Фрагменти

Неллі Корнєнко, доктор мистецтвознавства, модератор: Режисер ХХІ ст. як феномен класичного театру переживає нині, у сучасному постнекласичному просторі, серію трансформацій. Адже самою культурою «відмінено» сутнісні ознаки класичного дискурсу: пріоритет логоцентризму — зокрема, Слова, вербального ресурсу; причинно-наслідковість зв'язків; строге «законодавство» правил гри (сюжет, єдність дії та її місця тощо); ціннісна вертикаль — вже постмодернізм наполіг на рівності всіх складових в художній і поза художній системі, тобто перетворив «вертикаль» на «горизонталь». Принципово по-іншому в новому дискурсі трактуються цілість і цілісність, суб'єкт, час і простір. Одне слово, кордони і учасники класичної культури стали *«іншими»*.

Ми ставимося до театру, як до самоорганізуючої, живої системи, яка працює на постійне поновлення цілісності. А остання тлумачиться у синергійному (синергетичному) сенсі. Тобто театр передусім є *суб'єктом дії*.

(Для нас не прийнятне ставлення до театру як до системи переважно відображальної.) Актуальною

характеристикою сучасної доби стає фундаментальне підвищення ролі Суб'єкту.

Під тиском цих трансформацій радикально змінюється і роль лідера театру, яким до останнього часу був режисер. Це зрозуміло. Вносить в цей процес свої корективи і глобалізація. Наші дослідження відкривають нові, постнекласичні ресурси культури — і серед лідерів процесу, скажімо, світового театру ми все частіше бачимо фігуру принципово іншого статусу — це радше вчений, універсал, нерідко — представник природничих наук, хімік, радіофізик. (Театр не випадково «захоплює» суміжні території, маркуючи їх як свої.) Я наведу маленький приклад з Марталлера. В опері «Фама» він увів людину-глядача — дослівно — в середину звуку за допомогою спеціальних акустичних ноу-хау. Режисер досліджує театр і людину, сказати б, на художньо-«клітинному» рівні. Зараз деталь стає однією з головних подій всесвіту. З'явила себе можливість дослідження найтоншим, «квантовим» скальпелем.

Відбулась іще одна надважлива зміна в культурних парадигмах.

Культура відповідей змінилася на культуру запитань. Нинішнє століття — це її парафія. Так званий «законодавчий розум» вже не диктує «істину». А культура запитань має своїм ресурсом могутні надбання Сходу. Нагадаю, що усі науково-технологічні відкриття впродовж тисячоліть, аж до ХVІІ ст., йшли в Європу саме з нього — тому що саме там у базисі завжди була культура, психологія тощо, а у надбудові складалася завдяки цьому — рентабельна сильна економіка.

Рефлексії на усі ці проблеми ви знайдете в моїй статті у цьому виданні.

А зараз повернімося до нашого діалогу.

Режисер Р. Кастеллуччі сказав нині, що ера режисера закінчилась. Відтак розпочинається інша ера з новими лідерами театального процесу. І нам би хотілося про це поговорити — абсолютно вільно, не боячись «божевільних ідей» і провокацій.

Б. Пікон-Валлен наводила у своїй лекції багато прикладів. Зокрема, і повної волі на сцені актора — коли він, щасливо обтяжений різними датчиками, чіпами, в процесі самої вистави міг ставати сам собі режисером, імпровізуючи на очах у глядача події, власні стани тощо. Є цілий напрям, щоб не сказати індустрія, високих технологій у високо розвинутих країнах, яка працює на «звільнення» сцени від людини... Від людиновимірних начал. Театр змушений поглиблювати свій головний ресурс — людину на кону — адже тепер найтонші речі можна висловлювати новою мовою, новою тишею, новим складом запахів, звуків тощо. Ми присутні в процесі вибору театром нової театральної мови, і саме про це хочеться поговорити.

Олег Миколайчук, драматург: Нещодавно у газеті «Дзеркало тижня» вийшла стаття Олега Вергеліса «Тисяча і одна дрібниця». Він дав анотацію найкращих вистав, що відбулися минулого року в Україні. Були представлені два Національні театри — Лесі Українки і Івана Франка. Цитую: «Театр — це не коробка, це храм, де людина може врятуватися». На жаль, ми бачимо, що нині в театрі людина тільки набирається вульгарності на нових виставах. Разом з тим він дуже багато говорить про ті п'єси, які вибирають режисери. Складається таке враження, що режисери намагаються спаплюжити драматурга. Якщо театр випереджає думку — то все ж таки на перший план вихо-

дить драматург. Є самобутні режисери, з якими цікаво говорити, але вони не стоять біля керма режисури, і театр не має змоги показати свої новації.

Неллі Корнієнко: А де можна взяти лідера, який знатиме, що буде через 10 років?

Олександр Шмаль, режисер (Луганськ): Потрібен лідер, котрий це побачить. Я за те, щоб КЛІМ став лідером. Зараз — актор, технології... Я вважаю: людина, що приходить в театр, повинна отримати опромінення. І неважливо, завдяки чому вона його отримала: завдяки режисурі чи неймовірній акторській грі. Але справа не у технологіях акторської майстерності. Технології шкідливі, якщо їх залучати задля моди: «І ми працюємо за Гротовським (або Арто, Курбасом і так далі)». З іншого боку, глядач повинен знати, куди він іде. Хотів потрапити на «Сватання на Гончарівці», а прийшов на «godo»...

Неллі Корнієнко: У чому кожен із вас відчуває художній, естетичний дефіцит?

Дмитро Богомазов, режисер: Кожен режисер спочатку був чи художником, чи фізиком, чи ще кимось. Я не знаю режисерів, які стали ними одразу — це не професія. Я вважаю, що театр — це актор. Але тільки у тому разі, якщо актор може досліджувати себе. Тому досі існує так званий психологічний театр, який може досліджувати причини та наслідки, виражати тільки емоції. А втручання режисера психологічну драму ламає, бо в ній панує актор. Якщо б актори самі могли б займатися театром, досліджувати себе — тоді режисер був би не потрібен.

Мені сказали — набери курс. Я набираю, тільки не знаю, що з ним робити. Куди випускники підуть працювати? У театрі режисер намагається щось змінити, але немає людей зацікавлених у цьому. Тому кожен намагається якось хаотично борсатись. У цьому є проблема.

Неллі Корнієнко: Режисер пізнає себе через театр — це і є самопізнання. Інакше художник не може існувати. У кожного художника свій пензель. Актори — пензель в руках режисера. Поки що. Але ви вже нині відчуваєте непокірливість цього «пензля»...

Дмитро Богомазов: Але я не хочу, щоб актори були моїм пензлем. Не хочу, але мушу...

Неллі Корнієнко: Ну, не пензлем — нехай це будуть партнери. Це ж такий художній полілог. Але пензель — це теж партнер.

Дмитро Богомазов: У мене було кілька спроб роботи з медіатехнологіями у театрі. Але я дивився дуже медійну виставу польського режисера Кшиштофа Варліковського, де стільки гарного звуку, світла, відео, обладнання. І я розумію, що цей проект оплачений, оскільки Польща — новий член Євросоюзу. Але я бачу, що навіть люди, які професійно володіють цими технологіями, не можуть розкрити їх повною мірою. Це проблема. Ці технології поки що не є дослідницьким інструментом театру.

Неллі Корнієнко: Зараз можна більш глибоко працювати з енергіями (енергія як метафора). Змінювати сценічні стосунки на цьому рівні. У нас є

щонайменше кілька загроз. І одна з них — проблема театральної освіти. Освіта, як на мене, має здобуватись в креативно побудованих авторських майстернях. Гадаю, за півроку чи трохи більше можна «відкрити» сценічну мову О'Ніла, Піранделло чи Шекспіра, і не грати всіх їх як Шельменка-денщика. Наша Вільна Інноваційна Академія театру довела це — треба починати з освіти.

Неллі Корнієнко: Репертуарні театри залишаться чи адаптуються? Тип театру, що домінує у нас, — чи адекватний він запитам ХХІ ст.? Чи може театр залишатися поза всіма розумними науковими революціями, що відбулись у ХХ сторіччі?

Михайло Яремчук, режисер: Я двадцять років займався театром маріонеток. Мені це було цікаво, я намагався розмовляти саме такою театральною мовою. Це умовний, візуальний театр — синтез усіх театральних засобів. І, якби я не був фанатом, я б нічого не зробив. Бо за всі ці роки я не знайшов жодної людини, яка б відповідала тим вимогам, які я ставив перед собою і театром. Я не зміг виховати універсального актора. Актор у такому театрі має бути, перш за все, особистістю. Є багато засобів, які перекривають актора. За ними можна загубитися. Але й брати на себе більше уваги не можна, бо, коли актор виходить на перший план, умовний театр закінчується.

П'ять років я присвятив школі. Викладав в Театральному університеті імені Карпенка-Карого. І, крім розчарування, нічого не вийшло. Дуже консервативний виш. Нічого не бажає змінювати, а те, що є, має низький рівень. Студенти налаштовані на миттєву популярність. Всі хочуть бути зірками. Така прикмета

часу. І це потрібно враховувати, але не за рахунок професіоналізму.

Дуже важко працювати в Україні, в Києві. Тут можна бути непоміченим, що і відбувається з моїм театром. Як казав персонаж у п'єсі Г. Горіна, — «...люди розучилися розуміти умовне мистецтво». А влада ним ніколи й не цікавилась.

Потрібно щось змінювати, шукати нову мову для спілкування з публікою — при цьому не опускаючись до її рівня.

Неллі Корнієнко: Серйозна криза відчувається в повітрі, у нас своя, на Заході — своя... Але відчувається акумулятивний ефект, йдеться про нові рекомбінації, про відновлення.

Андрій Білоус, режисер: Для себе зрозумів, що театр починається з контексту глядача. Глядач для мене те саме, що в театрі актор. Отже, як неможливо створити виставу з непідготовленим актором, так само не створиш виставу з непідготовленим глядачем. Багато говорили, це загальновідома проблема, але я хотів би поглянути з іншого боку. Ми чомусь дуже нігілістично ставимось до всього, що було набуто до нас. Знаєте, кожного разу винаходимо велосипед, намагаємося відшукати філософський камінь... Якщо я працюю на маленький зал, я знаю, що там набереться 20 людей, які будуть однодумцями і це сприймуть. Коли я працюю на 500—600 місць, я знаю, що туди прийшли мати, батько і дочка: мати любить серіали, батько футбол, а дочка — мистецтво. Я собі постійно ставлю запитання: як зробити, щоб всі вони отримали задоволення від вистави? Тут спрацьовує досвід попередників. Оскільки в театрі всі ті етапи, які ми

пройшли, підводять нас до створення якогось нового, абсолютно невідомого, несформованого театального або мистецького стилю. Я уявляю, яким буде цей стиль. Я переконаний, що він убере в себе всі-всі-всі здобутки. Яким чином режисер як технолог або як філософ зможе все це поєднати — це питання. Я, наприклад, знаю, як це може виглядати, але щоб це зробити, треба володіти всіма напрямками, стилями, навичками роботи з акторами і так далі. Поки що це нездійснено, оскільки не окреслене завдання.

Неллі Корнієнко: Можна одне запитання? Ось ви грали у фільмі «Мамай». Але я не про фільм навіть, а про лабораторію фільму. Алла Загайкевич зробила там дуже цікавий експеримент. Музичну новітню акустичну систему і фольклорну автентіку вона не так синтезувала, як, «розшарувавши» акустику, намагалася імпровізувати з нею на базі фольклору. Автентіці і новій акустичній мові вона запропонувала принципово інший, дуже пластичний діалог: своєрідний актуальний кінематографічний джаз-фольклор. Нову мовленнєву комунікацію. Це дуже цікавий експеримент. І є багато інших, і не тільки в кіно. Подібний пошук, подібне дослідницьке просування матерії емоції — бо це ж впливає і на неї — завдяки далекому, перехресному опиленню народжує щось третє. Воно естетично сильне, тому що «здобує» на базі дуже могутніх фольклорних систем — нашого тисячолітнього досвіду. Так закладаються шляхи до нового синтезу: художніх систем ХХ—ХХІ століть і, сказати б, Вічних.

Андрій Білоус: Я зрозумів питання. Алла дуже добре уявляє мету, якої вона хоче досягти. І вона володіє технологією, володіє попереднім досвідом

фольклорної роботи. Це вже питання технології. Коли ти маєш багато, багато компонентів досвіду, і можеш їх поєднувати...

Неллі Корнієнко: Якщо між метою і засобами (назвемо їх художніми, естетичними технологіями) ми раптом бачимо зазор, якщо немає, не вистачає засобів під цю мету: їх треба намалювати або зробити, подібно до маріонетки. Бо вони найсильніші. Крег був правий, зараз, як ніколи. Все у ваших руках. Якщо немає цієї технології, маємо її народжувати, вирощувати або рекомбінувати з існуючих технологій цю технологію. Або клонувати — кому що вдається.

Ми ж для того і зібралися, щоб трохи просунути-ся у питаннях мови театру. Як хто її шукає. Все повторюється, але повторюється в оновленому режимі. Живе, нове, креативне завжди перебуває у стані мерехтіння. Хочу нагадати: мозок людський працює тільки і виключно у стані мерехтіння. Тільки досягається гармонія — він починає вмирати. Відомо, що гармонія — це нуль, це вмирання, категорія ентропії. Режим мерехтіння є режимом найбільшої стабільності для художніх систем, як і для системи людини. Слово теж багатозначне, але коли слово дихає ще невидимою своєю гранню, прихованою, раптом починає мерехтити і згадувати «забуті» можливості — починає дихати, тоді народжується імпульс, що змінює серцевицю довкола себе. Зрозуміло, театр використовує сучасні аудіо-візуальні технології, приміром, датчики, які знімають з нас емоцію, рухають її. Але в межах наших традицій це виглядає ніби загрозою змертвіння емоцій. В наших традиціях завжди була «чиста», підвищена емоція, сильна експресія, яка завдячує нашій фундаментальній філософії — філософії серця,

згадаймо П. Юркевича. Це прекрасна філософія, але ще Курбас намагався пригасити на кону її некеровану, емоційно надлишкову стихію. Скажімо, в інтелектуально-філософському європейському театрі — важливому здобутку європейської культури — у емоції зовсім інше місце.

Емоції мають бути передусім у мене, у глядача. Питання: які матерії художні і естетичні мають складати ескіз майбутньої, нової мови?

Михайло Яремчук: Більшість театрів в Україні базуються на тексті, не використовують інші засоби театральної виразності, які були напрацьовані світовим театром протягом ХХ століття. Майже відсутня метафора, образне мислення. І дуже слабка фантазія зараз у молодого покоління — як у глядачів, так і у творців театального дійства.

Олена Шапаренко, актриса, режисер: Це проблема глядача. Я зараз ходжу в театр, і дивлюся на реакцію глядача. Та ситуація, про яку ми говоримо, коли режисура нове слово має сказати, про нові пошуки... А глядач до цього не готовий. Глядач сприймає на рівні слова. Не сприймає на рівні метафор, не хоче змусити себе працювати, він приходить в театр для відпочинку. Чи його так привчили, чи він на такому еволюційному рівні. Є маленький прошарок, на якому можна будувати щось нове.

Я помітила, що глядач зараз — абсолютно персоніфікований об'єкт. Він починає змінювати навіть змістовну ситуацію вистави, починає її моделювати. Причому так, як йому це потрібно. Він настільки це робить активно у своїй масі! Я не знаю, як це сприймати — як жах, або як новий феномен?

Олександр Шмаль: Чесно кажучи, або тут глухий кут, або я повинний розписатися у власній неспроможності. Тата, що полюбляє футбол, маму, що обожає серіали, і доньку, що марить театром, — я, вибачте, задовольнити не зможу ні за яких обставин — навіть, якщо усього Фрейда згадаю.

Дмитро Богомазов: У даному контексті вистава нагадує багатшаровий пиріг. Якщо людина любить сюжет — вона має цей сюжет отримати. На тому простому рівні, на якому він здатний сприйняти. Якщо мама любить мелодраму, тобто сентиментальну складову — вона має її отримати. Завдання режисера — вміло вибудувувати ці шари, щоб вони доповнювали одне одного, не перекривали і утворювали гармонійну структуру.

Олена Шапаренко: Глядач не знає, куди він іде. Він не налаштований на певну територію. Тому що цю територію має створювати саме режисер.

Неллі Корнієнко: Я хочу тільки нагадати, що існування різних типів театрів дуже важливе. Мені здається, що зараз театри мають продовжувати рух на диференціацію. Чому? Театр — це відкрита та динамічна система, яка самоналагоджується, та налагоджує середовище, суспільство навколо себе. Моя книга «Запрошення до Хаосу» — це саме про сучасний тип культури, про те, які механізми вона запускає. Чим більше диференційованих театрів — театр маріонеток, театр фізичний, театр форми, театр зелений, голубий і так далі, — тим краще. В театрі формалізму, чи формальному театрі, який свідомо працює з формою, я отримаю насолоду для своїх абстракцій.

Абстракція, як відомо, одна з духовних характеристик ментальності. Чим більше різного, чим більше точок опори, тим стабільніша культура. Це так званий ризоматичний простір. Саме тому культура рухається сюди, ледь не в бік театрів за інтересами. І тоді ваш глядач буде саме вашим глядачем.

Олена Шапаренко: У нас так складається ситуація, що саме такі театри на цій території зникають, їх прибирають.

Олександр Балабан, режисер: Первое. Может, на Западе это и происходит. У нас этот процесс прекратился. Когда нас набирали в свое время в институт (мне не стыдно, что я окончил этот институт), мы все уже имели высшее образование. Общая тенденция была, что режисура — профессия возрастная, для человека с определенным образованием. Сейчас принимают неопытный молодежь. А режиссер должен быть универсально образован. Это потеряно.

Второе. Когда мы говорим о театре, его тут же начинают ругать. Театр, который существует в обществе, — адекватен этому обществу. Эти театры существуют, потому что молчат критики, не протестуют артисты. О театре плохом, о театре маргинальном лучше не говорить. Что касается зрителя — не надо угождать. Задача режиссера — сделать так, что зрители не уйдут из зала. Он должен уважать зрителя. В театральных людях сидит страх.

Неллі Корнієнко: Страх чи несвобода?

Олександр Балабан: Это страх. Тебе вбивают в голову, что ты должен делать так, а не так. Начинаю-

щий режиссер хочет зацепиться в театре, и он боится возразить. Вот взяли в Театр им. Франко Одинокого. У него большая зарплата, но где Одинокий? Я бы и в глаза ему это сказал. Не может Ступка-младший быть Фигаро! Очень хочется режиссеру приходить в большой театр, иметь сцену, постоянный состав артистов. Очень хочется. Но надо иметь волю выйти. Иногда даже — за рамки театра. В этом я благодарен Митницкому, который сказал: «Я вас не выпущу, пока вы не научитесь зарабатывать на кусок хлеба». Профессия — она же широкая. Можно концерты ставить, сериалы, телевиденье. Это дело выбора.

Дмитро Мозолевський, студент: Относительно технологий. Проблема в том, что сами актеры должны быть этими технологиями. Тогда будет организм. А без этого толку — ну никакого. Проблема ВУЗа в том, что 90 процентов преподавателей шли за дипломом. И теперь эти же преподаватели учат студентов. Хочешь больше, чем диплом, — ты преступник. Нечего тебе делать в этом ВУЗе. По мне: пока актер готов голодать (не голодает, а готов голодать) — только тогда он может что-то произвести. Если нет — проблема. Что же касается этой метафоры про отца, мать и дочь, то дочь из этой семьи станет матерью через какое-то время. И только тогда, когда мы пожертвуем вкусом старших, — только тогда может быть культурный бум, молодежный культурный бум. Иначе мы так и будем ходить по кругу. Снова и снова.

Неллі Корнієнко: Мені дуже сподобалась ваша формула: актор — це головна технологія... Знаєте, коли ми зможемо зрушити будь-яку проблему? Коли щодня кожен буде приносити власну божевільну ідею,

а ще краще — кілька, десять, двадцять — бо тільки вони мають шанс втілитися. Заходьте, приносьте. Хай маленькі, інтуїтивні, правильні, неправильні — але їх треба мати. Весь час жити нарощуванням/вирощуванням себе, таким деревом у собі. Справа не в тім, щоб бути авангардним. Річ у тім, що тонкість і глибина — це те, в чому ми народилися. Ну ось — наш випадок — приходить людина, ще задовго до того, як влада заявила всі ці сценарії, пов'язані з Голодомором, — і говорить: я живу, і мені це болить, можна, я у вас поставлю виставу? Так з'явився «Голодний гріх» за Стефаником Сашка Білозуба. Щось живе в людині, болить, прокльовується. І далі — людина за цим «прокльовуванням» йде. Тільки генерація ідей і біль за них щось зрушать. Цей неспокій, людина-гра, людина-гість живуть дуже коротко. Її некалендарне життя буде продовжено тільки в ідеях. І в моралі. І в цьому є дефіцит.

Дмитро Богомазов: Хочу повернутися до того, з чого ми почали. Ця ситуація з публікою, що приходить. Ті умовні троє. Є два можливих підходи — сприймати їх або вивчати. Наприклад, я дивився виставу Кастелуччі «Дослідження меж сприйняття трагічного», де він досліджує, що людину взагалі можна зрушити. І з цього він зробив виставу.

Неллі Корнієнко: У мене таке питання. Хочу напасати на глядача. Згадаю Марка Твена: «Когда от соприкосновения человека и книги раздается пустой звук, то всегда ли виновата книга?». Бувають випадки, коли вистава масового успіху або кіно дають поживу найвитонченішим високочолим і високоемоційним — наприклад, Фоменко останнього періоду. Це чаклунство з простором, коли вистава народжується з повітря. Єфремов ка-

зав — «треба дивитися мою сьому після прем'єри виставу». Коли вистава добудовувалася за сім днів переживання її разом з глядачем, він кликав людей, яким особливо довіряв. Він шов передусім через акторську режисуру. А, скажімо, є й шлях інший, як от у Михайла Яремчука: він шукає ніби через свідоме естетичне перевантаження. Пропонує багато ідей — і для актора-людини і для актора-маріонетки. Хай приходить у оглядний зал людина, що здатна рухатись в одному з ним напрямку. Може, вона вже знає Крега, або хоче знати...

Андрій Білоус: А куди цей глядач подінеться, якщо Михайло змінить напрямок?

Неллі Корнієнко: Я відповім. Справа в тім, що коли немає великої риби, яка пливе проти течії, то за п'ять років після «Аватарів», «Матриць» замість глядачів ви будете мати клонів посткультури. Лідер напевно тим і відрізняється, що він сміливо входить в зону ризику. Він сталкер.

Андрій Білоус: Я мав на увазі тільки те, що вони всі мають різні смаки. У жодному разі не закликаю догоджати...

Неллі Корнієнко: Я це розумію. Але лідер — це той, кому сняться сни з майбутнього. І він починає їх втілювати.

Алла Підлужна, театральний критик: А чи погано, що вистава «зламалася», коли вийшла на глядача?

Неллі Корнієнко: Це надзвичайно погано, оскільки вистава з художньо-естетичного явища перетвори-

лась на побутовий тренд. Вона перестала вирішувати проблеми, заради яких створювалася. Художня психологія замінилася комунальною. Глядач «зламав» виставу незапрограмованими очікуваннями. Соціологія знає це явище. Протягом семи років ще існує соціальна інерція (глядач ходить) стосовно театрів, які «вмирають» чи «вмерли». Її живить пам'ять про хороший театр, хоча театр уже роками мертвий. Є й зворотний приклад. Як глядач «оживлює» театр. Це випадок з історії польського театру. Був період, коли у залах сиділо по кілька глядачів, тобто масовий глядач до театру не ходив взагалі. Тоді політична, творча еліта звернулася напряму до народу й закликала «ходити до театру», причому ходити сім'ями. «Тільки ваша увага поверне нам театр». Сьогодні польський театр — один з найпотужніших в Європі.

Джорджіо Дегаєспарі, митець (Італія): Для мене ця зустріч — хороша можливість поспілкуватися з режисерами, драматургами, теоретиками, акторами водночас. Для мене це важливо, адже багато років я опікуюсь створенням інтерактивного видовища, де б глядач був не тільки стороннім спостерігачем, але й учасником творчого процесу, міг у будь-яку мить з «режисера» перетворитися на «актора». Я шукаю сучасну інтерактивну мову театру, у тому числі із застосуванням технологій — фото, відео, Інтернет-ресурсів тощо. За останні роки суспільство сильно змінилося. Учитель вже не такий важливий як 20 років тому. Адже сьогодні кожен має можливість шукати відповідь на власні питання, на питання Буття. Ми вже не можемо бути тільки глядачем, ми мусимо брати участь у процесі, ми маємо бути всередині процесу й мати свою точку

зору на події. Я намагаюся працювати за методою створення не події, а перформансу, спровокованої ситуації. Наприклад ситуація вечірки: всі танцюють, випивають, їдять, і раптом я моделюю завдання — ось, ти тепер не людина, а собака. Яка собака? Що ти відчуваєш, як себе будеш поводити. А ти хмарка. Яка? Велика? Мала? Перформанс не має кордонів, між глядачем, режисером, актором. Це вільний обмін енергіями.. Він надзвичайно важливий сьогодні. За що цінується, скажімо, циганська музика? За ту енергію, яку вона випромінює.

Ганна Самініна-Александрович, актриса: Продовжуючи розмову про глядача, я хочу поділитися такими спостереженнями. У Музеї сучасного мистецтва, на ГОГОЛЬFEST'і у залі зовсім інший глядач, ніж у сучасному українському театрі. А мені дуже б хотілося, аби до театру прийшов глядач з виставки сучасного мистецтва. Він інший. Інтелектуальний, вільний. Театр мусить використовувати сучасні енергії, сучасні технології. Адже якщо існує екран у який можна зайти, то чому він не «працює» на сцені?

Неллі Корнієнко: Але мушу зауважити, що якими б вишуканими не були б технології, вони мусять лише створювати конкуренцію акторові, а не замінювати його. Актор і режисер мусять розвиватися синхронно с суспільством, щоб мати насагу конкурувати з високими технологіями на сцені.

Олена Шапаренко: Партнерство режисера проявляється, на мою думку, в тому, аби залучити до співпраці фахівців у кожній галузі. У Західному театрі нині ми бачимо навіть фахівців з далекої від театру

галузі комп'ютерних технологій. Вони збираються разом й створюють технологічні вистави. Це потребує фінансування. Фахівці, ті ж технологи займаються цим через або велику популярність театру, або режисера, або ж мають більш меркантильну мету. Вони збираються й створюють новий тип вистави. За наших умов, умов сучасної України, сучасного Києва важко знайти навіть однодумців, не говорячи про те, що треба знайти фахівців необхідних напрямків. Так, режисер мусить створювати навколо себе Територію Творчості, Територію Свободи, притягувати людей. Але реальність демонструє інше — якщо ти й притягнеш людей до співпраці, навіть запалиш у них вогонь творчості, — як їх утримати поруч? Суспільний ланцюжок замикає людину у її несвободі.

Дмитро Богомазов: Розкажу вам історію театральну. Є такий хороший актор в Києві — Олександр Гетьманський. Багато років він грав у ТЮГові Їжачка. Зіграв за цей час напевно 1500 разів. Потім його запросили в театр на Лівому березі. Зараз він уже працює в театрі імені Лесі Українки. Коли ми з ним працювали в театрі на Лівому березі, я його запитав: «Зараз ти граєш Федю Протасова, Отелло... Як тобі вдалося зберегти професійність, якщо так довго доводилося грати зовсім інші ролі, в яких рости фактично неможливо?» Він дуже знаково відповів: «Коли я грав Їжачка, я ставив собі на кожній виставі власне маленьке завдання: сьогодні я вивчаю паузу. А сьогодні — літеру». Не працювати на сцені за звичкою. Треба кожного разу робити відкриття.

Неллі Корнієнко: Якщо ти сніш свободою, якщо це більше, ніж ти, — результат проявиться. Або ти

зрадиш снам. Наслідком буде депресія. Так культура складає і регулює свої програми. Її не можна зраджувати, бо це дарунки творчості. Ігрова мотивація життя.

*Записали Галина Дутчак,
Олена Коваленко та Ольга Острроверх*