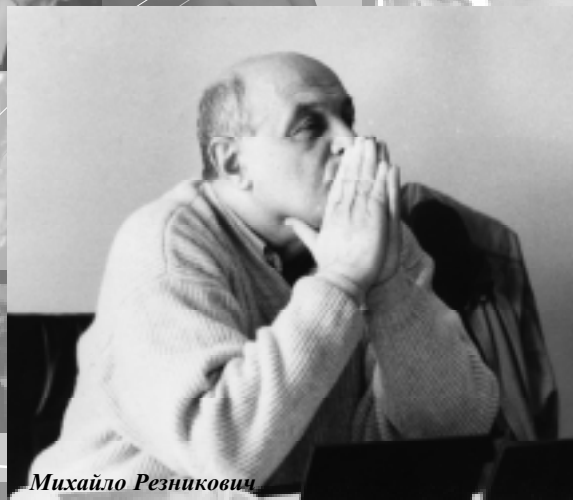


ТЕАТР? ТЕАТР... ТЕАТР!

Відомий режисер театру й кіно, театральний педагог Михайло Резникович віднедавня ще й автор театрознавчих есе. І якщо професійною режисурою він займається від 1963 р. (відразу після закінчення майстерні Георгія Товстоногова у Ленінградському інституті театру, музики та кіно), то в ролі есеїста виступає з 1995 р., зайнявши власну нішу в українській театральній журналістиці.

Його публікації з'явилися спочатку на сторінках газети "Всеукраїнські відомості", потім у "Фактах і коментарях", а тепер друкуються і в "Київському телеграфі". На відміну від асів театральної журналістики, М. Резникович прагне змалювати театральну епоху в персонах і фактах, простежити (за його улюбленим висловом) "шлях театру із учора в завтра". Тому про Михайла Резниковича можна з повним правом говорити не тільки як про режисера, театального педагога, а ще й як про теоретика театральної справи.



Михайло Резникович

Борис Курцін: Кінець XIX – початок XX століття позначений народженням нового театру. Саме в цей період з'являються постаті, чіткі ідеями та надбаннями, по суті, живиться театр сучасний. Український театр – від родини Тобілевичів до Леся Курбаса, Миколи Куліша, Івана Микитенка, Анатолія Петрицького, Вадима Меллера. Російський – від Костянтина Станіславського, Антона Чехова, Максима Горького до Всеволода Мейерхольда, Михайла Чехова, Володимира Маяковського та багатьох інших видатних імен. Західноєвропейський театр – від Гордона Крейга, Бертольда Брехта, Макса Рейнгардта.

І ось – знову рубіж тисячоліття. XX сторіччя поступається місцем XXI. Однак бурхливого спалаху нових ідей у драматургії, в театрі загалом, як мені здається, не видно. Усе те, що гарячі голови іменують новаторством, постмодернізмом тощо, насправді є або гарною обізнаністю, непоганою освіченістю представників так званого постмодернізму, або бажане видається за дійсне...

Михайло Резникович: Мені здається, що очікувати абсолютного копіювання ситуації через кожні сто років було б легковажністю, бо життя пропонує різні обставини, різні передумови, та й живодайний ґрунт різний.

Б.К.: Чи не здається Вам, що геноцид у другій половині XX століття, відверто спрямований проти мислячої особистості, проти інтелігента, незалежно від його національності, став однією з причин того убозтва нових ідей, яке, на мій погляд, найяскравіше виявляється тепер саме в українському театрі?

М.Р.: Думаю, що маєте рацію. Тепер прошарок духовної інтелігенції, тобто інтелігенції не тільки освіченої, але й безкорисливої щодо культури країни надзвичайно тонкий. Та й рівень освіченості різко падає.

На рубежі століть ми не отримали виразних орієнтирів у драматургії, нема оновлення виражальних засобів театру, якщо

винести за дужки кітч, андеграунд, експериментальні роботи, мета яких перш за все – епатаж публіки та самовираження.

За тоталітарного режиму енергетику людей було загнано досередини. Вона перегорала, не знаходячи виходу. Коли ж табу було знято і з'явився простір для цієї енергетики, вона вирвалася назовні, але раптом з'ясувалось, що їй здебільшого бракує суто творчого спрямування і плодотворності. Іноді вона навіть українська руйнівна. На поверхню вирвалося суцільне заперечування. Можливо, через конфлікт з недавньою дійсністю, можливо, через комплекси, а можливо, через звичайнісіньке невігластво. І тому байдуже, що заперечувати. Важливий сам процес заперечування. Мовляв, до нас нічого не було і після нас нічого не повинно бути. Головним аргументом у такому випадку стає не ЗНАННЯ, а ЕПАТАЖ через ЗАПЕРЕЧУВАННЯ. (Але ж у того, хто не знає минулого, немає майбутнього).

Наприкінці сезону 2001/2002 р., після генерального прогону "Камінного господаря" Лесі Українки, я розмовляв із молодими акторами про нинішній погляд на цю п'єсу. Нині справді виникає багато нових проблем. Дієвість білого вірша, його образність, образність слова Лесі Українки, володіння технікою декодування слова й думки великої поетеси. Звичайно, актори, виховані на побутовій драматургії, намагалися розкрити образи драми за допомогою звичних для них побутових прийомів – тих, які вони мають у своєму акторському арсеналі. Лист Михайла Чехова про акторську техніку до учасників кінофільму "Іван

Грозний”, написаний 1945 року, залишається актуальним і понині. Однак виявилось, що молоді актори не бачили цього фільму і взагалі не мають уявлення про його постановника – Сергія Ейзенштейна. Ось такий рівень ерудиції! А що буде згодом? Це окремих випадок. А якщо говорити ширше, то тепер переважна більшість театральних



Юрій Мажуга – Городничий у виставі “Ревізор” М. Гоголя, режисер – М. Резникович, Національний театр ім. Лесі Українки, світлина Ірини Сомової.

прийомів репрезентується на кшталт якогось чудесного, не баченого досі нововведення. Але ж пригляньтесь до нього зблизька – і виявиться, що це новина лише для самих акторів. На практиці з’ясовується, що ці люди нічого не знають про давніші творчі пошуки в театрі, а найголовніше – не хочуть знати. Мені здається, що поява нової української драматургії і освоєння її, поява і освоєння нової театральної мови в українському театрі ще попереду. Я певен у цьому. І підтвердження цих своїх думок знаходжу знову ж таки в історії. Скажімо, була така велика історична подія – Вітчизняна війна 1812 року. А геніальний роман Льва Толстого “Війна і мир” з’явився лише через півстоліття після неї. У нас теж певною мірою відбулася революція. В Україні, слава Богу, без крові. Але це революція, бо здійснено перерозподіл власності. Тому відкриття, розуміння, пізнання нових людських характерів, які мають зіткнутися у конфліктах, для тих, хто пише п’єси, – це теж попереду. Хоча вже є і проблеми, і сюжети. Мають тільки прийти нові люди, які зможуть ці проблеми та конфлікти осмислити й виявити. А тепер, оскільки на сцені можна роздягнути не тільки жінок, але й чоловіків, можна використовувати ненормовану лексику, катарсису не відбувається. Хоча зусібіч раз по раз чуєш вигуки: “Ах, як це здорово! Ах, як це сміливо!” А насправді це не тільки не сміливо, але й анітрохи не цікаво, тому що трюк заради трюку ніколи не буває цікавим. Ось тому часто-густо з’являються вистави, які здебільшого

нагадують одноденного метелика. Їх запрошують на різні фестивалі, про них пишуть екзальтовані дівчата-критики. Однак такі вистави не залишають жодного сліду ані в душах глядачів, ані у головах колег, ані в самому театральному процесі. І через деякий час, після надмірного галасу, про них забувають. Можливо, і такий театр заслуговує на існування. Але він не повинен бути прикладом для наслідування, до чого закликають нас деякі гарячі голови театральних критиків. Фестивалі тепер, за деякими винятками, є своєрідним бенкетом для ока, а не для духу. До того ж акторська техніка нині на вкрай низькому рівні.

Пригадуйте жажливу трагедію, яка не так давно сталася у Львові під час військового свята? Так, за штурвалом були пілоти – аси своєї справи! Але вони не налітали належної кількості годин, вони не мали належної професійної форми – був утрачений рефлекс гостроти реакції. І це стало причиною трагедії, в якій постраждало стільки людей. Це жорстоке порівняння, але брак акторської професійної форми у театрі теж призводить до втрат, хай не таких трагічних.

Б.К.: Ви запропонували для прикладу шокуючу паралель... Хоча, якщо замислитися, у такому загостренні є своя правда. Михайло Чехов півстоліття тому гостро писав про це.

М.Р.: Михайло Чехов мав рацію. Якщо актор щодня не займається акторським тренінгом, гімнастикою, мовою, якщо актор, отримавши роль, не розуміє, що означає слово, велике слово класика і не займається словом, то при “зіткненні” з великою драматургією виникає нехай і невидима, але таки катастрофа. Я впевнений у цьому. Як і в тому, що для акторів драматичного театру обов’язковий щоденний акторський тренінг, м’язева гімнастика. З цього приводу знову пригадується Львів. Коли мені було сімнадцять років, Львівську оперету перевели до Одеси, а Театр Одеського військового округу – до Львова. Так-от, артист Сергій Олександрович Маковейський, який жив у театрі, щоранку, як прокидався, влаштував собі годину вправ з дикції. Інакше він не зміг би ввечері вийти на сцену і грати у класиці.

Б.К.: Що ж теперішнім акторам заважає так працювати? Хто їх має привчити до цього?

М.Р.: Відповідь напозір проста. Насамперед – лінощі та самозакоханість, глибоке нерозуміння того, що акторська професія вимагає щоденного тренінгу, бо артист водночас і матеріал, і знаряддя, і творець. А вчити цьому мали б передовсім у театральному інституті. У хореографічному училищі, у консерваторії потреба у щоденному станку, заняттях вокалом прищеплюється з молодих літ. Там студенти засвоюють непохитну істину: без тренінгу вони не професіонали.

Б.К.: Вочевидь, вони проймаються і думкою, що послаблення тренінгу загрожує їм фізичними травмами...

М.Р.: У драматичному мистецтві акторам теж загрожують фізичні травми. Але травми душевні, на мій погляд, ще болючіші – коли, наприклад, режисер відмовляється працювати з акторами, які втратили форму, фізичну й професійну, особливо режисер, запрошений до театру для



Тетяна Назарова – Живка та Олександр Нікітін – Чинovníк міністерства у виставі “Пані міністерша” Б. Нушича, режисер – М. Резникович, Національний театр ім. Лесі Українки, світлина Ксенії Головка-Гетьманської.

здійснення конкретної вистави. Перед ним стоїть завдання випустити в стислий термін якісний продукт, а не займатися педагогікою.

Ви знаєте, коли ми вчилися, у нас відбулася зустріч з чудовим актором Юрієм Толубєєвим. Ми запитали в нього: “Як ви працюєте над роллю?” Він відповів: “У мене є такий зошит, куди я переписую роль”. – “А далі як ви працюєте?” – “Я вдруге переписую”. – “А потім?” – “Втретє переписую”.

Коли артист працює на майданчику і проживає текст ролі через тіло, потім увечері вдома сідає і переписує цей текст, а якщо це ще й великий, тобто класичний текст, то він починає по-іншому осмислювати словесний образ. Коли ми сьогодні сідаємо розбирати текст Лесі Українки, то бачимо, що кожне дієслово, кожен іменник містить у собі велетенський видовищний та філософський образ. Якщо артист над цим не замислюється, він просто “базікає”.

Б.К.: Природа акторської професії така, що актор, незалежно від масштабу таланту і від того, чи займається він щодня тренінгом, так чи інакше залежить від режисера. Це професія залежна. Я дивлюсь багато вистав різних режисерів. І якщо Москва й Санкт-Петербург традиційно могутні режисерськими іменами, то тільки тому, що ще за часів радянської влади туди їхали звідусіль, бо там була театральна мекка часів Радянського Союзу. Тепер вулканічну лавину талановитих режисерських робіт бачимо у Литві. У цій маленькій країні можна назвати п’ять-шість яскравих режисерських імен. А в Україні, якщо поминути деякі домашні радощі, які іноді трапляються в режисурі (відразу уточню: не

в молодій, а сорокарічній), і якщо навіть взяти до уваги режисерські екзерсиси А. Жолдака, щось нічого не видно й не чути. Я знаю, що й Ви як художній керівник стикаєтесь з великими труднощами щодо можливостей запросити цікавих молодих режисерів.

М.Р.: Я глибоко переконаний, що кампанія боротьби з космополітизмом української інтелігенції взагалі і українського театру зокрема, яку розв’язав Сталін наприкінці 40-х років, спричинила великі втрати, масштаби яких ми до кінця навіть не збагнули. Ця кампанія найтрагічнішою була саме для України, трагічнішою, ніж для будь-якої іншої республіки колишнього СРСР. З України насильницьким шляхом було вигнано найкращі театрознавчі сили, людей, які згодом знайшли своє місце: у Москві – Олександр Борщаговський, у Ленінграді – В. Сахновський-Панкєєв. Та й Нагаля Кузякіна значно пізніше, але все-таки змушена була поїхати в Росію. Інакше, як геноцидом проти культури, це назвати не можна. А ті, що залишилися з тих чи інших причин в Україні (такі як Йосип Кисельов, Яків Ган, професіонали найвищого класу) замовкли назавжди, бо були залякані, духовно скалічені. І як наслідок – професія театрального критика, що має передаватися як гончарне ремесло з рук до рук, втратила свою вагомість. Рівень критеріїв творчості і в акторській освіті, і в

Тетяна Назарова – Тойбеле та Олег Треповський – Алхонон у виставі “Тойбеле та її демон” І. Башевіса-Зінгера, І. Фридман, режисер – М. Резникович, Національний театр ім. Лесі Українки, світлина Ірини Сомової.



театрознавстві різко впав. Перервався зв'язок часів. Ось вам приклад. Читаю книжку Олега Табакова "Моє справжнє життя". Читаю з великим зацікавленням, бо знаходжу в ній багато спільного зі своїм життям. І раптом відкриваю главу, в якій йдеться про те, як вони, тобто театр "Современник", поставили в середині 60-х років п'єсу А. Кузнецова "Продовження легенди" і приїхали з виставою до Києва. Далі Табаков пише буквально таке: "Чорносотенна київська критика повністю знищила цю виставу. І мені "досталось трохи шоколаду". Можливо, цим самим критики відпрацьовували своє заможне життя". Ось вам реальні свідчення того, що було. А я до цього можу додати ще й власні спогади приблизно того ж часу, коли у 1963 році приїхав до Києва. Я поставив тоді "Іду на грозу" Даниїла Граніна, а через місяць із жахом прочитав в одній з київських газет порівняльну характеристику гри акторів двох складів – головних виконавців, прізвища яких було заявлено у програмці. Жах полягав у тому, що один склад репетировав і грав, а другий був тільки призначений, але навіть не вийшов на сцену. Однак театральний критик, який пізніше став головним редактором репертуарно-редакційної колегії Міністерства культури України (зараз покійний, тому не хочу називати його прізвища), написав статтю, в якій аналізував роботи акторів і порівнював тих, хто реально був зайнятий у виставі, з тими, хто на сцену жодного разу не виходив. Коментарі, як кажуть, зайві. Більшу профанацію, більший глум над професією важко собі уявити.

Мені здається, що з того й почались наші сьгоднішні негаразди. Театральна критика "не штовхає" театральний процес уперед. Вона не тільки не вимагає, але навіть навпаки – не дає можливості замислитися над тим, що відбувається тепер у театрі, що робить той чи інший митець. Театральна критика нині здебільшого без поваги, брутально ставиться до митця. Причому, як у випадку солодких панегіриків, що викликають лише відчуття дискомфорту в самого артиста, так і у випадку "суворої догани". Але ж колись статті А. Смелянського, М. Швидкого, В. Максимової, які містили в собі гострі критичні зауваження, вимагали замислитися над написаним без образ і нарікань. Ці статті були доказові, змістовні, інтелігентні, до міри об'єктивні при всьому суб'єктивізмі професії театрального критика. У мене таке враження, ніби дехто з тих, хто пише про нинішній театр, садистично насолоджується уїдливіми фразами, які межують іноді з грубою образою на рівні побутової лайки.

Останні соціологічні опитування показали, що на рішення пересічного глядача подивитися ту чи іншу виставу **публікація в газеті практично не впливає**. Творці вистави, тобто професіонали, теж мало що можуть знайти для себе в опусах нинішніх рецензентів. Часи, коли завдяки публікації в газеті чиновники робили "оргвисновки" і могли вирішувати долю того чи іншого спектаклю, актора, режисера, художника, канули у Лету. А історіограф, який років через десять-п'ятнадцять забажає поновити театральну ситуацію, навряд чи зможе це зробити, оскільки про виставу як про кінцевий результат співтворчості режисера, актора й художника в цих відгуках мало



Наталія Доля – Юлія та Віктор Сарайкін – Фернандо у виставі "Справжній мужчина на початку тисячоліття..." Т. Дорста, режисер – М. Резникович, Національний театр ім. Лесі Українки, світлина Ірини Сомової.

що є. Виникає питання: заради чого витрачаються час і гроші? Отож багато хто пише про театр хіба що заради власного самоствердження.

Б. К.: А як Ви ставитеся до відомого твердження, що стан театральної критики віддзеркалює стан театру?

М.Р.: Я думаю, це схоластичне твердження. Критика не віддзеркалює реальності насамперед тому, що тепер людина, яка пише про театр, витрачає значно менше душевних сил, аніж режисер, актор чи сценограф для створення вистави.

А ось коли я читаю навіть маленький відгук про виставу у книжці Ю. Юзовського, то бачу, які колосальні зусилля тут витрачено. Там немає випадкових слів, немає випадкових думок. Ні, не віддзеркалює сучасна театральна критика нинішнього стану театру. Можливо, театр і критика існують паралельно – нібито у різних галактиках.

Впродовж кількох останніх років мені було надзвичайно гірко й боляче читати нищівні оцінки, які давали деякі представники критичного цеху роботі Сергія Володимировича Данченка, його виставам. Але це потім не завадило їм написати панегірик на адресу режисера після його смерті. І коли я читаю і те, і друге, написане одним і тим самим пером, то в мене не виникає поважного ставлення до цих людей.

Б.К.: До речі, більш ніж дивним було й те, що в дні 65-річчя, незабаром після смерті Данченка, в пресі з'явилася лише одна серйозна стаття, присвячена Сергію Володимировичу. Це була Ваша стаття.

М.Р.: Немає тут нічого дивного... Усе це ланки одного ланцюга. Ви знаєте, хороша була назва однієї з п'єс Корнійчука – “Пам'ять серця”. Ось ця пам'ять серця не повинна зникати. Зверніть увагу на генерацію критиків, яким за п'ятдесят. Коли їм було двадцять, вони практично були на всіх репетиціях у багатьох і різних серйозних режисерів. Вони проживали шлях створення вистави разом з її учасниками, тому й розуміли внутрішню технологію театрального дійства.

Б.К.: Я хотів би повернути трохи вбік від конкретного питання до глобальнішого, як мені здається, теж пов'язаного з темою нашої розмови. У часи тоталітарної системи діячі культури чітко знали, що кожен їхній крок у творчості

просіюється через ідеологічне сито. Не будемо зараз з'ясувати характер ідеології тієї тоталітарної держави. Ідеологія є атрибутом будь-якої держави. На Ваш погляд, чи існує тепер у незалежній державі, якою є Україна, ідеологічна доктрина, яка, безумовно, повинна мати місце в культурі взагалі і в театральній справі зокрема?

М.Р.: Що до ідеології – не знаю. Але... По-перше, нема розуміння того, **яка саме культура нам потрібна, яку культуру треба підтримувати, аби духовне здоров'я народу років через п'ятнадцять стало кращим.** Коли це розуміння проявиться у державних мужів і виникне саме через необхідність розвитку театрів, музеїв, бібліотек, телебачення, піклування про них, тоді з'явиться ідеологія. А зараз існує і здобуває свою підтримку тільки шалене тяжіння до естради, до шлягерних гастролерів, хоча я особисто не маю нічого проти цього виду мистецтва. Воно простіше, доступніше. Ви вдумайтесь тільки: естрада, яка в усьому світі завдяки своїй масовості, загальнодоступності сама заробляє великі кошти, в Україні існує завдяки постійним мільйонним ін'єкціям.

Б.К.: Але ж є у Верховній Раді Комітет з питань культури і духовності, який в різні часи впродовж одинадцяти років очолює Лесь Танюк.

М.Р.: Нещодавно мене вразила одна ситуація... Коли “знову обрані” депутати взяли створювати комітети, то до Комітету з питань культури записалось лише... дві особи, а до Бюджетного – п'ятдесят одна!. Правда, згодом якось сформували і той, і другий.

Б.К.: Можливо, причина не тільки у байдужому ставленні народних обранців до питань культури й духовності, але й у тому, що за всі роки незалежності нічого реального в галузі культури не зроблено, Комітет не здобув авторитету у суспільстві?

М.Р.: Справді... За весь час свого існування Комітет зробив надто мало. Звичайно, чимало що лежить на совісті самого Леся Степановича Танюка. Можливо, у ці роки він вирішував якісь зовсім інші проблеми?

Хоча, ясна річ, можливості були обмежені, але за будь-яких обставин у роботі такого Комітету має бути якась надійна, постійна турбота про реальну духовність нації... Не декларована турбота, а реальна. І коли рік тому ми зустрічались із Президентом України Леонідом Кучмою, мені здалося, що найбільш затягненими опонентами Президента у питаннях культури й духовності мали бути не Вантух, Авдієвський і я, а Лесь Степанович Танюк, який під час усієї зустрічі мовчав і практично не промовив жодного слова. Можливо (припускаю), тому, що він зустрічається з Президентом набагато частіше, ніж усі ми.

Б.К.: А тим часом Перший Національний телеканал зробив більше для руйнування національної культури, аніж усі комерційні вкупі. До речі, широко розрекламований український ка-



Наталія Доля – Анна та Віктор Сарайкін – Дон Жуан у виставі “У полоні пристрастей” (“Камінний господар”) Лесі Українки, режисер – М. Резникович, Національний театр ім. Лесі Українки, світлина Ірини Сомової.

нал “Культура”, мовлення якого зведено до трагічного мінімуму, навіть і в цей мінімум намагається втиснути програми, які було знято на студії “Укртелефільм” за часів епохи розвинутого соціалізму, підживлюючи таким чином ностальгію за ковбасою вартістю два двадцять.

М.Р.: Це прикро. В які ж двері постукати, аби щось змінилось?.. У Росії інша справа. І в цьому теж своя ідеологія. Назвіть її, як вам забажається, – імперською, великоруською... Але ось вже майже п’ять років у Росії існує високоінтелектуальний телеканал “Культура”, який, до речі, демонструє в ефірі вистави й нашого театру, виявляє зацікавленість кращими виставами інших театрів України. На цьому каналі є серйозне ставлення до класичної музики, до джазу, до естради вищого ґатунку. Найцікавішим у цій ситуації є той факт, що, помітивши це ставлення в Росії до розвитку культури, в Росію потягнулися меценати й з України. Так, так, як це не дивно, але сьогодні дедалі частіше у програмках московських колективів можна побачити слова подяки на адресу поважних українських банкірів і підприємців. На афішах українських колективів ви цих імен не побачите. Вони сприяють іноді тільки організації гала-концертів. Бо багато що залежить від людини, від масштабу особистості і усвідомлення себе громадянином.

Б.К.: Висновок – на поверхні: театр в Україні залишився сам на сам зі своїми проблемами. Він не потрібний державі як ідеологічний фактор. Він не потрібен і так званним олігархам. Йому залишається лише самостійно шукати шляхи для виживання фізичного і для збереження творчої форми. Отож, про шляхи...

В одному з інтерв’ю Костянтин Райкін сказав, що репертуар театру залежить від кількості місць у цьому театрі. Як Ви ставитесь до такої постановки питання?

М.Р.: Він абсолютно правий. Усі розмови про той чи інший театр, про експеримент і пошук абстрактні і мало чого варті. Тому що в цих розмовах не враховують кількості місць у залі, а саме вона в багатьох випадках має вплив на репертуарну політику. Театр на 800-1000 місць потребує демократичного глядача, на відміну від театру на 200 місць. Якщо ми в нашому театрі за рік не заробимо два з половиною мільйони гривень, то не зможемо доплачувати ані копійки до мізерної заробітної платні працівників технічних служб. І тоді ексклюзивні майстри, які виготовляють бутафорію, костюми, перуки, змушені будуть шукати інше місце праці. І вони знайдуть! А театр буде позбавлений унікальних спеціалістів. І ми не зможемо випускати нові вистави. Звичайно ж, чудово, коли паралельно з великою існує мала сцена – зал місць на 100-200, де можуть експериментувати молоді митці і тим самим сприяти творчому, професійному розвитку колективу. На великій сцені усілякі пошуки – небезпечний ризик. Можна таким чином недорахуватися глядачів. І люди, які пишуть про театр, повинні це розуміти.

Б.К.: Судячи з того, про що Ви зараз сказали, ваш зал на 800 місць має заповнюватися щовечора. І все ж таки, через відсутність повноцінної малої сцени, ви за останні сім років постійно намагаєтесь брати до репертуару вистави, явно розраховані не на середньостатистичного

глядача. “Крокодил” за Достоевським, “Елітні собаки” Відмера, “Помста по-італійськи” Піранделло, а найближчим часом – “Хто убив Емілію Галотті?..” Лессінга, а також “У полоні пристрастей” (“Камінний господар”) Лесі Українки передбачають інтелектуального глядача, який приходить до театру, щоб думати.

М.Р.: У нас незабаром вийде ще “Любий брехун”, п’єса Кіліті за листами Бернарда Шоу й Патрік Кемпбелл. Так само відверто некомерційна вистава. Взагалі, у театрі комерційного успіху не може бути. Комерційний успіх – це шоу-бізнес. Однак якщо в театрі на 800 місць постійно зайнято лише 150, то це вже катастрофа. І тоді розмови про пошук, експеримент не допоможуть. Варто замислитися і над питанням: як “догодити” глядачам, утримуючи при цьому досить високий мистецький рівень.

І якщо в стабільній Німеччині глядач жадає, щоб йому “лоскотали” нерви, то наш глядач приходить до театру за позитивними емоціями. Хтось (таких доволі мало) приходить до театру, щоб пережити стан катарсису, і вже зовсім невеличка частина глядачів прагне інтелектуальної поживи. Це все необхідно враховувати. “Яке найбільше культурне надбання Французької буржуазної революції?” – запитував Немирович-Данченко. І сам же відповідав: “Оперета”. Те ж саме відбулось у Польщі. Ще кілька років тому до театру йшли відпочити, посміхнутися, забути про реалії життя. Сьогодні, коли економіка там налагодилась і люди втішаються нормальним стабільним життям, до театру повернулася серйозна драматургія, а оперетка, комедія відійшли на третій план. Такого з часом можна сподіватися і в Україні. Тільки коли?.. Тому поки що необхідно вибудувати адресний репертуар, в якому були б вистави як для інтелектуалів, так і для “тьоті Мані”. Головне – дотримуватись певної виваженості. Мені здається, що ми в нашому театрі намагаємось її дотримуватися, і тому поряд із великою класикою чи нетрадиційною західною драматургією у нас з’явився блискучий спектакль “№ 13” Куні.

Б.К.: На підставі усього сказаного читач може зробити висновок, що політичну цензуру тоталітарної країни замінила цензура економічна. Якщо Ви сьогодні мали б можливість вибирати...

М.Р.: Я б, звичайно, вибрав нинішню ситуацію і ніколи б не захотів повертатися у минулі часи. Причина одна і досить проста: ми тепер можемо дозволити собі не оглядатися на ідіота-чиновника, який колись міг вбити будь-яку свіжу, сміливу художню ідею. Тепер хоча б мерехтить світло надії у кінці тунелю. Я спостерігаю за молодими. Вони інші – розкутіші, вільніші, вони майже позбулися гниlosti театрального інтриганства, в них живуть чистота й віра. І якщо керівники театрів допоможуть їм зберегти все те найкраще, що в них є, не розтопчуть цих дорогоцінних якостей, користуючись подвійною театральною бухгалтерією, і якщо в людей, які пишуть про театр, виникне хоча б намір замислитися над тим, що вони роблять, то театр буде нормально, поступово розвиватися. Я вірю в це.

Записав Борис Куріцин