

Театр:

Круглий стіл,
проведений редакцією
18 квітня 2000 року

потреба
експерименту

Участь взяли: актор і режисер **Анатолій Петров** (Київський Експериментальний театр НаУКМА), режисери **Олег Ліпцин** («Театральний клуб»), **Юрко Яценко** («Д.Ц.Т.Д.», Москва; Центр Курбаса, Київ), **Андрій Приходько**, актори **Алла Даруга** («Театральний клуб»), **Наталя Цимбал**, **Армен Калоян**, **Руслан Никоненко**, **Вадим Коробка** та режисер **Світлана Олешко** (усі — «Арабески», Харків), театрознавець **Наталя Єрмакова**, співробітники редакції **Валентина Грицук** та **Надія Мірошниченко**. Веде розмову **Лариса Брюховецька**.



Лариса Брюховецька. Сьогодні про експеримент у театрі майже ніхто не говорить, тому ми вирішили порушити мовчанку. Експеримент — це ті дріжджі, які рухають театральний процес. Ясна річ, творчі люди не можуть жити звично і усталено. В Україні інтенсивні пошуки та оновлення театральної мови в так званому альтернативному театрі припадають на кінець 80-х — початок 90-х. Практики експериментували, а критики осмислювали, зокрема і наш журнал долучився до цього, опублікувавши статті Ганни Липківської та Сергія Васильєва. Тепер, коли ті події віддалилися в часі, варто замислитись, яке значення вони мали для українського театру, для зміни творчої ситуації. Друге питання — що відбувається сьогодні? І третє — які перспективи експериментального театру в нас, що можна прогнозувати?

Ясно, що експерименти в часи СРСР глушилися з причин ідеологічних, сьогодні вони майже неможливі з причин фінансових. І згадана ситуація «паралельного театру» була цікава тим, що пошуки можна було вести за рахунок державних коштів. Сьогодні таких коштів немає. Але є творчі люди, і саме вони здатні досягати неможливого всупереч обставинам. Яким чином? Якби відповідь на це питання тут прозвучала, то це стало б помітним відкриттям. **Анатолій Петров.** Експериментальний театр — це наша назва і доля. Хоча ми, коли обирали цю назву, не ставили перед собою мети займатися виключно експериментом. Втім, якщо згадати початки нашого театру, то експеримент вже був присутній навіть

у самій його організації. Держава взяла на себе зобов'язання зібрати акторів (всі з Київського Молодіжного на чолі з Валерієм Більченком), які б утворили театр-лабораторію, де б вивчалися нові акторські техніки, освоювалися невідомі в Україні напрямки театру. Деякий час нам вдавалося це робити. Наші пошуки реалізувалися у виставах «Археологія» та «І сказав «б»...». Об'єктивно склалося так, що ми, не вміщаючись у виділеному нам підвалі, змушені були розширювати простір і вийти на вулицю. Вперше ми пройшли на ходулях по Севастополі під час фестивалю «Херсонеські ігри» 1995 року. Але колеги нас не зовсім зрозуміли.

Була в нас ще одна спроба експерименту на сцені, мабуть, найкраща і найцікавіша: вистава без спеціального драматургічного тексту «Східний марш».

А сьогодні можна говорити не про експеримент як такий, а про експериментальний характер роботи в нашому театрі. Ми, граючи на сцені, паралельно освоюємо і вулицю, тобто відкритий простір, причому вуличні вистави доводиться грати в різних містах. Я думаю, що у зв'язку з цим можна говорити про унікальну універсальність наших акторів, які з однаковою майстерністю працюють на сцені (що підтвердили «Київські пекторалі» за «Голомозу співачку») і на вулиці на ходулях. Такого в Україні більше немає.

Освоєння нової техніки, нового простору — це експеримент. А от у наших виставах на малій сцені можна говорити тільки про ознаки експерименту. Я думаю, основна причина тут не економічна. Двигун експери-

менту — це режисер. У нас склалася своєрідна театральна артіль — актори, які могли працювати в різних видах театру. Почавши зі «Стійкого принца» в Молодіжному, продовживши у роботі з В.Оглобліним та іншими режисерами, ця група, яка сформувалась навколо Більченка, вже була готова до експериментів.

Сьогодні мені, акторові, довелося взяти на себе функції режисера. Я спробував себе у студентському театрі НаУКМА, яким керую. І після «Картотеки» Ружевича я попросив дозволу в наших акторів і почав роботу над новою виставою. Але це мозаїчно, бракує цілісності. Задля того, щоб зберегти колектив, ми вирішили займатися і репертуарним театром.

Олег Ліпчин. Якщо казати про результати роботи «Театрального клубу», яким я керував, то його



діяльність за останні роки я б не відносив до експерименту. Ми вже не експериментуємо з 1994 року. З тих пір всі наші зусилля спрямовані на те, щоб реалізувати досвід, який ми здобули протягом 6-7 років експериментальної праці. Тобто ми більше виживаємо, аніж експериментуємо. Я кажу «виживаємо» не в поганому, а в нормальному значенні слова. Це нам так запропонувала реальність, і ми згідно неї живемо. Тому я не знаю, що казати про експеримент сьогодні. А от щодо майбутнього... Я не бачу майбутнього для експериментального театру в Україні. Мені здається, що театр майбутнього тут — це театр традиційний, який повертатиметься до репертуару того, що звалось музично-драматичним мистецтвом, і до цього штовхатимуть економічні причини. Тобто саме такі вистави матимуть попит у глядача. Якщо б сьогодні хтось почав експериментувати, то я б йому не позаздрив.

Л.Б. Це означає, що зникне категорія людей, яким пошуки театру будуть цікаві?

О.Л. Я не знаю. Я не можу поскаржитись, що свого часу не було інтересу до нашої роботи. Але це ніколи не було масовим інтересом, дивились виключно фахівці. А сьогодні тим більше великого інтересу не може бути. Та й взагалі, я не бачу особливого інтересу до експерименту ніде. Досить багато подорожую, але не бачу. Хіба в деяких країнах Європи, але це не дуже серйозні експерименти. А Гротовський, Барба — це люди, які вже стали історією.

Мені здається, якщо людина справді експериментує, то популярності не буде, а вже коли є популярність,

то це значить, що людина вже відекспериментувала, щось дуже вагоме для себе виявила і їй пощастило це реалізувати в житті.

Що таке наш експеримент? Ось Толя каже — універсалізм. Для мене це дуже загальне визначення. Що воно таке в техніці? Це дуже практична річ має бути. Я беру текст — і що я маю з ним робити? Чи я не беру текст. Чи вистава не будується на тексті... Що мені робити? З простором? Тут є питання — на чому ви будуйте свій театр — на тому, чи на чомусь іншому? Яка технологія будівництва? Чи працює вона, чи ні? Треба перевіряти, змінювати. Це і зветься експериментом. Набування досвіду. А коли реалізовується досвід — то вже інший процес.

Л.Б. Але митець у театрі повинен давати собі звіт: чи він прагне якогось результату, чи сам процес для нього



го є самодостатнім. Чи це є звертанням до когось, бажанням, щоб його почули. Ми згадали Гротовського, який зробив революцію в театрі. Він залишився вірним собі в своєму радикальному експерименті, але врешті відійшов від театру. І в цьому, мабуть, є якийсь парадокс, що криється саме в театральній режисурі й саме в експерименті. Вибачте, що я вас підводжу саме до таких узагальнень, але мені цікаво в такому контексті зрозуміти мету ваших експериментів, якщо це піддається логічному формулюванню.

О.Л. Я не буду вдаватися до якихось подробиць технологій, бо, мабуть, не в цьому питання. На початку я експериментував під впливом учителів, тобто дуже непрямо для себе, як мавпа. Учителями можна назвати Гротовського, Васильєва, Барбу, індійський театр Катхакалі. Не має значення. Якщо не розумієш, що воно таке, а береш формально і повторюєш, то це теж на якомусь етапі має право на існування. Але погано, якщо ти не переробиш, досить швидко не почнеш відходити. Митець починає робити так, як він розуміє і як він себе відчуває. Настає інший етап його творчого життя, більш усвідомлений. Але як до нього прийти? Я приходив мавпуючи. А, може, хтось і по-ін-

шому приходить, я не знаю. А друге питання: в чому саме ми експериментували? Найбільше в технології акторської колективної гри. Тобто, як існує ансамбль, як організувати вільну ігрову ситуацію для групи акторів? Щось ми зараз можемо для себе назвати і навіть, якщо це потрібно, якусь методику з цього робити, когось її передавати.

Валентина Грицук. Чи спостерігаєте ваш досвід у сьогодишньому театрі?

О.Л. Я не можу заміряти, скільки тут нашого, скільки чужого, тому що це загальний театральний процес. Наш пошук був адекватним до загального театрального пошуку. Тобто те, що сьогодні відбувається в театрі, як він розвивається, де існує межа відкритого та невідкритого — воно дуже близьке до того, чим ми займалися. Я не хочу сказати, що всі роблять однаково, але саме питання театру-гри, театру-ансамблю сьогодні ключові, і тут іде головний розвиток театального процесу.

Надія Мірошніченко. Як ви вважаєте, чи здатна публіка сприймати ваші експерименти?

О.Л. Ми маємо на увазі внутрішній пошук. Мабуть, глядач випадає з цього кола інтересів. На якомусь етапі. Так людина влаштована, що вона спочатку потребує якогось прояснення для самої себе, а потім уже прояснює для інших. Було б навіть непорядно, якби я комусь щось пропонував, сам цього не розуміючи.

Юрко Яценко. Треба сказати кілька слів про генезу цього питання. У європейському театрі воно виникає наприкінці XIX сторіччя, коли драма стає таким жанром, який починає торкатися внутрішнього світу, внутрішнього буття. Ця нова література почала вимагати нової організації: мовлення, гри... Це з одного боку. З іншого — коли виникає потреба експерименту? Коли мене, наприклад, щось не вдовольняє. Тоді доводиться шукати шляхів приведення актора до тої якості, з якою моє відчуття життя на кону може погодитися.

Експериментувало й раніше багато людей. Експеримент Станіславського, наприклад, полягав не тільки в тому, що він застосовував нову методологію репетицій, але складалася також нова система організації театальної справи. Це теж дуже важливий був момент. Він був багатим аматором, неофітом, а тому мав ясні очі і ставив елементарні питання. Це потім проявилось в Гротовського. По-перше, експеримент почав пролягати на території організації театальної справи, коли вкладаються гроші і повертаються, а з іншого — справа аристократична, коли князь щось оплачує. Не менш важливо — засвоєння нового репертуару. Література — це породження людей, яким доконче необхідно щось небачене побачити, втілити ті інші світи, які раніше не мали виходу. Виникає новий театр, конкретна постать режисера — Рейнгарта, Курбаса, Станіславського, Мейєрхольтда... Театр як організація виробництва і театр як організація гри. Генеза надзвичайно широка.

Я говорив про Станіславського в сенсі неофітства, тих дитячих очей. І Гротовський пише про дуже просту річ. Він казав, що треба ставити власні прості питання та давати свої прості відповіді. В нього є

стаття «Голос», де він писав: у театральній школі казали, що людина дихає отак. А він запитав себе: а чи так вона дихає? Коли виникає питання, тоді починається експеримент. Навіть у традиційному театрі, коли виходить гарна вистава, завжди є момент експерименту, бо завжди треба дати відповідь на ту ситуацію, яка складається. Це важливий момент. Навіть якщо це театр усталений, кодифікований, професійний.

Кажуть, що пік експериментального театру був на межі 80 — 90-х. Мені здається, тут ситуація складна, бо не було широкого середовища. Я спостерігав за ситуацією московською і тутешньою, бував і там, і тут. Там через підвали, через всілякі авангардні групи пройшли десятки, а може й сотні акторів традиційних театрів. Тут цього майже не було. Не було се-



редовища. Виникали в Києві тільки окремі осередки. Вони переростали в щось професійне. Ці осередки виникали на маргінальних територіях. У цьому розумінні постать Анатолія Черкова, київського вчителя, хоча й маргінальна, прислужилася до створення великого простору експериментального театру, з якого вийшли десятки режисерів... Наприклад, Алла Заманська, яка робила «Чекаючи на Годо» в КЕТ, також починала на Михайлівському провулку. Колись Олег Ліпцин починав займатися з дітьми там же. Там займалися Олег Скрипка, Влад Троїцький. Це була територія, де розвивалися ідеї експериментального театру в середині 80-х років. З тої території, щоправда, не постало жодної закінченої роботи, яка би сприймалася фахівцями чи постійною публікою. Але цей досвід генетично закладений у просторі театальному. Через це місце проходило багато людей, і я бачу в цьому (і не погоджуюся з Олегом Ліпциним) велику передумову існування того, що можна окреслити як експериментальний театр.

В чому полягає основна проблема українського театру? На мій погляд, у тому, що тут не українським театром займаються, а театром на території України.

Моя поетична візія мені говорить, що театр тут і в Галичині з походження свого є поетичним. Це театр внутрішнього спротиву і внутрішнього стрижня, його робили люди, які часто говорили і писали російською мовою, але це був дуже важливий свідомий акт. Зараз, коли я прочитую цей час, ця територія хоче себе побачити тільки в тому, з чим може погодитись.

З тим, що існує в театрі насправді, дуже важко погодитись, важко сприйняти. Але тут існує прихований потенціал можливого сприйняття саме українського театру, в цьому закладена основна енергія його можливості. Це питання пов'язане з мовою як смислом, як музикою, як культурою. Спеціально цим театр ще не займався. Мова йде про економічні умови. Проблема переходу, зв'язку зі світом ігнорується. Експериментальний театр не запитує себе: а чому мене не дивляться? Він знає наперед. Чомусь продюсер звик мені розказувати, який театр він продасть. А я можу йому розказати, як йому продати мій театр. Режисер здебільшого думає, що цю ситуацію неможливо подолати. Вона для нього відома. Експеримент в театрі, коли держава зняла з себе зобов'язання щодо митця, розширюється. Режисер мусить вирішувати багато різних питань.

Теза Олега про те, що тут розвиватиметься музично-драматичний театр не має підстав. Треба не забувати, що цей театр вимагає колосальної майстерності. При втраті школи це... Вистава «Кармен» у Пітера Брука — нормальний музично-драматичний театр. Надіюся, цей театр у нас буде, бо його нині немає. Зараз «музично-драматичний» — формальна ознака. Ця сільська культура якимось чином буде існувати, але місто себе не ідентифікувало в театрі: ні мовно, ні структурно. А підростаюче покоління на нього чекає. Їм тільки треба про це розказати. Треба мати для цього місце, треба створювати середовище, яке було відсутнє у 80-і. Розрізнені ідеї, групи мають переливатися, спілкуватися — і тоді буде той театр, експериментальний чи якийсь інший, який потрібен публіці і публіка захоче платити.

Анатолій Петров. Мені здається, що нам треба звернутись до Наталі Петрівни, щоб вона нам пояснила, що таке експеримент? Просто звузити поняття.

Я знаю, що Більченко, наприклад, не замислювався, що він буде робити. Я згоден з Юрком, що експеримент — то внутрішній поштовх і будується він здебільшого на запереченні: такого типу театру чи такої школи театральної. А потім є потреба висловитись так, як ти вважаєш правильним. У тебе є група, за допомогою якої ти можеш висловитись, і цю групу треба ще навчити, а потім уже чекати результату. Не обов'язково позитивного. Результат експерименту не може бути тільки позитивним.

Якщо вважати, що мистецтво вуличного театру практично відсутнє в Україні, то те, що ми робимо — набуваємо досвіду і виходимо в цьому на вищий рівень — теж є експеримент. Драматичний актор існує як актор вуличного театру.

Наталя Єрмакова. Я належу до принципів оптимістів щодо розвитку українського театру. Вважаю, що наш театр ще не доріс до кризи. Оскільки український театр весь час був поставлений у ситуацію виживання, то питання експерименту перестає бути чимось таким, чим воно є для театрів Польщі, Франції, Німеччини. Це просто інша категорія явища. Для нас Люба Титаренко — власниця й актриса театру «Браво» — представляє екс-

периментальний театр. Це перший приватний театр, що існує за моделями, які український театр давно забув...

Л.Б. Це економічний аспект.

Н.Є. Не лише. Для мене експеримент в українському театрі почався «Монікою». Це була вистава Ірини Молостової та Віталія Малахова. Продовжився цей експеримент виставою Марка Нестантинера та Марії Левитської «Стійкий принц». В чому полягав експеримент? Він полягав у запереченні моделей існування публіки і театру в одній системі. Наш радянський театр був наймодельнішим у світі. Ні японський, ні китайський традиційні театри не були такими модельними, як та нав'язана система, в якій ми всі існували. Згадані вистави відбирали молодого глядача



і розламали цілісність. Під одним культурно-ідеологічним дахом існувала ціла нація. Але з'явилися сили, які хотіли, щоб театр був різним, тобто диференційованим. Вони заклали можливість появи нового глядача, споживача культури. Ми існуємо зараз в ситуації, яка склалася після цього експерименту. Це був експеримент нового простору театральної культури.

Чому тепер існує Експериментальний театр в межах НАУКМА? Бо це театр студентів, професорів, молоді, орієнтованої на ці самі художні та духовні цінності. Ця ситуація раніше була майже неможливою. Для мене яскравим прикладом такого театру був «Театральний клуб». Олег Ліпцин створював театр для молоді з новими установками. Вони змінили ситуацію з публікою. Нам не треба, щоб у цей театр пішли всі глядачі. Добре, що спромоглися на диференційовану ситуацію. Театр для різних прошарків — вікових, світоглядних, соціальних. Ситуація плюралізму — прекрасна ситуація, виникла на ґрунті тої спроби.

Щодо естетики, щодо образної мови. Ясна річ, що вони сформували нову мову для діалогу з публікою. Вистави «Археологія», «І сказав «б»...» ошасливили публіку, бо нарешті театр виявився співзвучним часові. Цей експеримент був соціально-культурним. Вони перемогли. Потім розсіялися по світу. З'явилася важлива передумова для режисерського світоглядного театру. Режисер перестав апелювати до соціуму, до політики, до влади. Він починає говорити культурною традицією, починає говорити з автором. Цим ми увійшли у світовий театр. У виставі «І сказав «б»...» ми маємо ошмаття, уламки культур, якими режисер

майже жонглює, роблячи український театр гнучким, стильово чутливим, відстороненим. Те, що вони зробили, більше ніж експеримент.

Неможливий сьогодні загальнонаціональний театр, в тому числі музично-драматичний, бо для цього потрібна загальна, концентруюча все суспільство програма. Литовці, наприклад, таку програму мають.

У нашої культури нині є два напрямки, в яких вона розвивається: інтеграція і культурна самоідентифікація. Ми інтегруємося швидше, ніж самоідентифікуємося, і скоро нам не буде чим інтегруватися. Кожен рік я кого-небудь прошу: поставте «Наталку Полтавку» чи «Запорожця за Дунаєм». Поки ми не створимо ситуації, коли наша власна традиція не стане мотором, рушієм, ми не досягнемо європейського театального досвіду. Ми тоді почувалися б володарями певних оригінальних культурних цінностей.

Експерименти у нас вже переходять з камерних лабораторій на великі сцени. Я вважаю, що Андрій Жолдак експериментує в межах великого театального стилю.

Думаю, наші багатії шукатимуть засобів «дозвілля», культурного споживання елітарних рейтингових розваг. З часом вони потягнуться в оперу... Нам потрібен режисер, який буде дуже вмілим, дуже талановитим творцем великих видовищ. У нас тут не вистачає засобів, хоча традиція українського музично-драматичного театру дає підстави чекати саме такого режисера. Я давно наших молодих режисерів чекаю в опері. Оця реорганізація театру для творення елітарного мистецького продукту, — скоро буде сферою великого мистецького експерименту.

Андрій Приходько. Мені нема чим ділитися, нема якихось власних спогадів. І взагалі, мені здається, якось небезпечно в розмові про експеримент так захоплюватися спогадами, бо це нагадує анекдот про різницю в поглядах чоловіків на жінку: в одного при тому, коли бачить жінку, породжуються сподівання, а в іншого — спогади. Не хотілося б вдаватися до спогадів у розмові про експеримент. Я знаю, що в таких зустрічах ми можемо залишитися кожен при своїй точці зору і визначитися нам не допоможе дискусія — що таке експериментальний, авангардний чи альтернативний театр. Я зацікавлений у напрямку розмови про зміну структури, бо мені здається, в українському театрі захоплення маргінальністю, альтернативністю — це трошки інфантилізм, бо це переймання хвороб сусідів. Маргінальність й альтернативність в іншій державі при сталій структурі театральній — це справді дуже необхідно і природньо. А в нас найкращий експеримент — це можливість створення українського театру. Сучасного, академічного, якого завгодно. Бо його не існує. Я був би дуже зацікавлений в такому експерименті як створення театральної структури. Бо експеримент передбачає зацікавлення в чомусь, що я хочу зробити, а тут — нема структур, нема текстів, які б могли надати мені театральні бібліотеки, нема часопису драматургії, а це як нафта для України. Ми можемо багато красти цієї «нафти», але питання в тому, щоб мати свої енергоносії (драматургія, переклади, з якими просто жахлива ситуація). Експе-

риментаторів було багато в українському театрі. Але, наприклад, я, який недавно приїхав сюди, навіть залишків від них не відчуваю (нехай це звучить грубо). Вони відчувалися б, якщо б залишилась структура, яка породжує експеримент, яка б підтримувала контакт українського театру зі світовим, а це, на мою думку, насамперед переклад драматургійних текстів. І якби ми спромоглися на експеримент з виданням спеціального часопису... Ось ми сидимо в редакції вашого журналу, оскільки іншого вже не існує. А от у мене московський журнал «Театр», який відновився. Я, читаючи його, контекст відчуваю трошки інший. Дуже необхідно в розмові про експеримент відчутти себе в театральному контексті.

І потім, створення структур породжує театральне середовище зовсім інше. Візьмемо питання мови,

■ Лариса Брюховецька.

■ Анатолій Петров,
Тарас Руденко.

■ Олег Ліпцин.

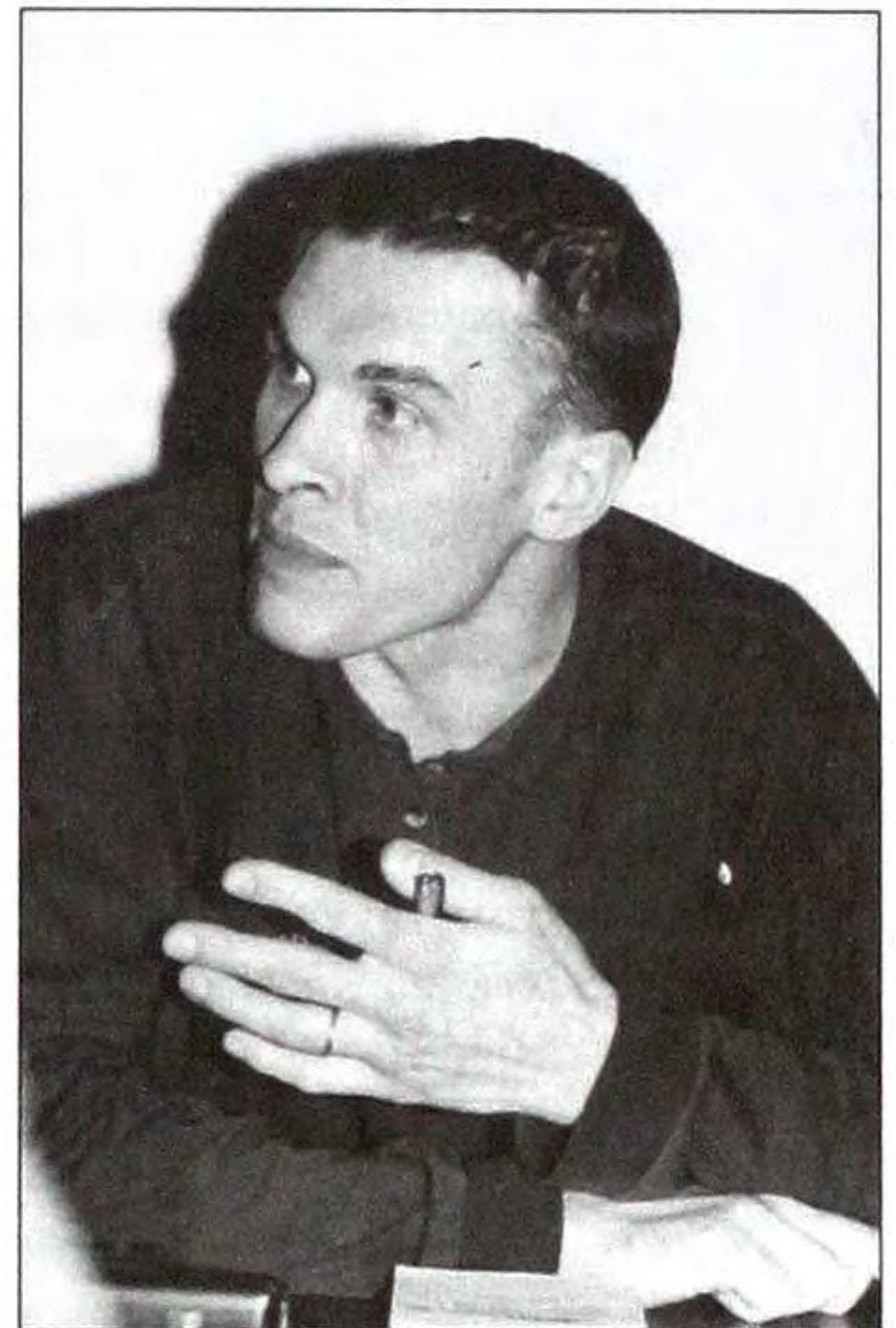
■ Юрко Яценко.

■ Наталя Єрмакова
та Армен Калоян.

■ Андрій Приходько.

■ Наталя Цимбал.

Фото Дмитра Саніна.



воно наче б школярське, але мене воно дуже вражає — питання професійної мови в театрі ніде не піднімається. Строге ставлення до питань професії, ремесла, допоможе подолати психологію провінційно-жебрацького виживання. А тоді вже можна говорити про наступні кроки експериментаторства... Просто цей крок не робиться, тому що відсутнє зацікавлення цією мовою. Мені здається, може дивно, може не дивно, що для створення таких структур треба зробити прості академічні кроки: відкриття театральних бібліотек, не однієї, а кількох театральних шкіл. Інакше просто неможливо. Наприклад, ми пробували подаватися на грант на створення театральної інтернет-сторінки, яка дала б можливість знайомитись з інформацією невідомою. Для мене, наприклад, існування театру «Арабески» в Харкові, в російськомовному середовищі, мені здається, суперекспериментом. І в тому, як вони існують. Вони щойно вернулися зі Штатів. Ви, пані Наталю, говорили про «Наталку Полтавку», «Запорожця за Дунаєм». А в них у репертуарі «Енеїда» Котляревського і «Улюблені вірші». Потрібні структури, а не закиди, що, мовляв,

в Україні для експериментального театру немає перспектив.

Л.Б. Я дякую, що ви, пане Андрію, згадали про «Арабески». Можливо, ми зараз і почуємо, які структури сприяли театральному осередку у російськомовному середовищі Харкова. Колектив не нарікає, а навпаки, завойовує світ. Може, ви хотіли б розказати? Як ви виникли, як вам живеться?

Наталя Цимбал. А ми виникли абсолютно випадково. Ще коли були студентами, 1993 року в Харківському літературному музеї готувалася виставка до сторіччя Хвильового і нам запропонували зробити виставу за його творами. Ми зробили. Потім ще одну виставу за поезіями Василя Симоненка, згодом був Сковорода. Ми отримали премію видавництва «Смолоскип». Так виник театр. Влада нас не помічає, а коли й помічає, то ніяк не допомагає. Дуже важко знайти приміщення, ми не маємо свого.

А.П. Ви ж ніби домовилися з театром імені Шевченка, на семінарі вони так обіцяли (*в Києві проходив театральний семінар, де були представники обох театрів – ред.*).

Н.Ц. Вони вголос про це заявили. Але, чесно кажучи, ми не дуже довіряємо цим розмовам. І я не здивуюсь, якщо ми приїдемо, а вони забудуть про свої слова...

Л.Б. А який у вас статус? Приватного театру?

Н.Ц. Якщо офіційно, то ми є громадською організацією. Ми навіть не маємо права продавати квитки. Але коли ми реєстрували себе, нам запропонували саме таку форму, бо інакше нас просто «з'їла» б податкова інспекція. Ми мали б платити більше податків, ніж заробляли.

Л.Б. А як вам вдається в таких складних умовах вижити, що вам допомагає долати кордони, їздити по світу, де вас приймають, вами цікавляться. Що це означає, на вашу думку?

Світлана Олешко. Це, власне, ми і намагаємося з'ясувати, бо ми самі цього не знаємо. Я думаю, що все це суцільний експеримент. Як це нам вдається, раціональної відповіді я не можу дати. Так вийшло: ми разом вчилися і поки що нам ведеться. Щастить, можемо їздити, грати. А як далі буде – невідомо, може, нічого не буде. Я не скажу, що дивлюся оптимістично чи песимістично, я просто живу. Нас ніхто не знає, бо ми ще зовсім молоді, нас ніхто не чекає і не запрошує. Ми беремо і приїжджаємо.

Л.Б. А за кордоном, зокрема у Мюнхені, у вас була українська публіка чи німецька?

С.О. От у Мюнхені було цікаво. При Принц Регент театрі є школа. І ми повідомили, що хочемо зайти туди. І нас дуже тепло прийняли, запросили на каву, а потім збіглися студенти, які хотіли подивитися на людей, які мали мужність сісти на мікроавтобус (ми наймаємо його на грант МФ «Відродження») і поїхати, чомусь їх це вразило... Там ми показували уривки вистави, співали. Потім вони прийшли на виставу для українців. А мені взагалі це цікаво: я переймаюся питанням школи. Ми намагалися побувати у театральних школах.

Л.Б. А яка ваша публіка?

С.О. Ми експериментуємо з публікою. Без реклами збирається 250-300 людей на виставу. Ми рідко граємо. Я думаю, що лише відсотків 10 із них – це звичайна театральна публіка, яка ходить до державних театрів. Інші – це переважно студенти. Іноді граємо спеціально для пенсіонерів, для школярів, або для зеків. Зеки – наша публіка. Хоча насправді це була дуже прагматична річ. У нас був новий актор, і треба було «обкатати» виставу, а це було влітку, не сезон. Нам подарували 100 доларів, і ми найняли машину і поїхали по зонах під Харковом – їх аж вісім. Приблизно в кожній по 2,5 тисяч осіб, а зал на 700 місць. У них влаштували демократію – приходили, хто хоче. І їх неможливо було звідти забрати. А коли були в дитячій зоні, нам діти сказали: «О, так це ж крутіше, ніж бойовик». Я думаю, що з цих 350



навіть чи хтось колись був у театрі будь-якому. Так що ми не знаємо свою публіку, ми її шукаємо.

Наталя Єрмакова. А як сприймає вас українська громадськість Харкова?

С.О. Фіфті-фіфті. Більшість не контактує з нами. «Просвіта» до нас не ходить, а університет ходить. Поїздивши по світу і по Україні, зізнаюсь, що я абсолютно не орієнтуюсь в ситуації у світі. І я думаю, що немає людей в Україні, які орієнтуються в тому, що відбувається у світі – в театрі, в драматургії. Бо це настільки відмінне явище в Америці, Європі, у Китаї чи Японії, а ми настільки глухо тут сидимо... Комуś пощастило – кудись виїжджають, щось бачать. Але це настільки несистематично і несерйозно, що смішно говорити: от у Європі. Ми були на Бродвеї кілька днів, ми щасливі з того, ми вдячні всім, що вдалося щось подивитися. Але говорити, що ми знаємо, що на Бродвеї... Ми не знаємо. Та і в Україні ми так само не знаємо. Може, дізнаємось, коли проїдемо цей тур.

Л.Б. Я дякую вам за участь у нашій розмові. Приємно, що вели її перспективні практики театру, й можна не сумніватися, що ваша подальша праця дасть привід для наступних роздумів і розмов. Бажаю успіхів.

Від редакції: Розмова не виглядає завершеною. Але це зрозуміло – театральний процес у постійному русі. В розмові заторкнуто кілька питань – когось вони цікавлять, когось залишають байдужими. Редакція буде вдячна, якщо ви, шановні читачі, також захочете висловитися з цього приводу.