

"МИ ПРОСТО ЗОБОВ'ЯЗАНІ ВІДЧУВАТИ СЕБЕ ВІЛЬНИМИ!"



О. Богатирьова. Костюм Пека. "Сон літньої ночі" В. Шекспіра. Чернігівський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1996 р.

Олена БОГАТИРЬОВА – сценограф, художник із костюмів, режисер.

У 1987 р. закінчила театральну-декораційну відділення Київського державного художнього інституту (нині – Національна Академія мистецтв та архітектури). У сценографічному доробку – близько 70 вистав. Працювала в Києві головним художником Міського театру ляльок, Київського експериментального театру, Театрального осередку "Бенефіс", художником-постановником Театру на Подолі, Молодого театру, художником із костюмів Національного театру ім. Ів. Франка; головним художником Національного угорського театру ім. Д'юлі Ййеша (м. Берегове); художником-постановником Донецького академічного музично-драматичного театру.

Співпрацювала з такими режисерами, як С. Данченко, В. Більченко, А. Віднянський, С. Мойсєєв, В. Малахов, А. Бакіров, Д. Лазорко, П. Ластівка. Учасниця Міжнародних фестивалів: "Золотий Лев" (Львів, 1989, 1993, 1995, 1997); "Херсонеські ігри" (Севастополь, 1992-1995); фестиваль Національних театрів (Кишварда, Угорщина, 1993-1994); Шекспірівський фести-

валь (Гданськ, Польща, 1997-1999); "Слов'янські зустрічі" (Гомель, Біларусь, 1999, м. Чернігів, 2001); міжнародні фестивалі вуличних театрів (1997-2001) у Лодзі, Кракові (Польща), Гамбургу (Німеччина). Художні роботи О. Богатирьової зберігаються в приватних колекціях Японії, США, Канади, України. Вона є членом Координаційної Ради Асоціації сценографів, театральних художників та технічних працівників театрів України. Нині – студентка театрознавчого відділення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого.

Георгій ШИРОКОВ – живописець, графік, сценограф, художник із костюмів.

1985 р. закінчив Київський державний художній інститут (нині – Національна Академія мистецтв та архітектури), відділення монументального живопису. Працював художником на Київській студії науково-популярних фільмів, у монументальному та станковому живописі, книжковій графіці. Брав участь у всеукраїнських художніх виставках.

З 1995 р. працює як театральний художник. Обіймав посади головного художника Київського ТЮГу на Липках, художника-постановника Чернігівського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. Нині – головний художник Нового драматичного театру на Печерську (м. Київ).

Учасник міжнародних театральних фестивалів: "Золотий Лев" (Львів, 1997); Шекспірівський фестиваль (Гданськ, Польща, 1998); "Слов'янські зустрічі" (Гомель, Біларусь, 1999, Чернігів, 2001).

З митцями розмовляє кандидат мистецтвознавства, доцент **Ганна ЛИПКІВСЬКА**.



Г. Широков. "Мертві душі" за М. Гоголем. Чернігівський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2000 р.

Ганна Липківська: Що для вас взагалі є театр?

Георгій Широков: Театр моделює життя, і це справжня творчість. Театр нас годує, театр – це місце, де можна схватись. Театр – це щось реальніше за наше віртуальне життя. Але театр в Україні сьогодні, на мою думку, вже моделює сам себе, він сам по собі вже якийсь важке життя, а не творчість; театр добре відгодовується на нас; у театрі тепер майже неможливо схватись, навпаки, тепер, на жаль, почасти треба ховатись від театру.

Олена Богатирьова: Коли я бачу щось гарне, доцільне, внутрішньо точно, то перша спонтанна реакція – “о, це театр!” Таке відчуття може виникнути від скульптури, архітектури, музики, від побутової ситуації або людського обличчя... Театр – це можливість матеріалізації краси, що виникає внаслідок порухів душі. Для мене це єдине місце, де можна робити те, що прямо попадає в людські серця...

Г.Ш.: Тому що театр – єдине мистецтво, де задіяна жива людина як носій інформації.

О.Б.: Театр – це те, що існує.

У театрі актор виходить за лаштунки і продовжує бути такою ж самою живою істотою, що й на кону. І саме ця, так би мовити, “субстанція”, ця сутність, що в існуванні актора-персонажа і персонажа-актора перетікає з одного часу-простору в інший, зі сцени в життя і навпаки. Це і є те диво, яке вирізняє театр з-поміж інших мистецтв. Театр не пориває зв'язку з життям ні на хвилину. Актори – живі люди. І в даному випадку зовсім немає значення, гарний актор чи поганий, геніальний чи безталанний. Театр, як модель життя, дає право існувати в цій системі будь-кому. І, як квінтесенція життя, дає можливість відчутти і пережити майже все те, що може відбутись у житті, але у більш концентрованому й очищеному вигляді. Завдяки цьому театр стає виховним закладом, неймовірно жорстко дисциплінуючи і спонукаючи до еволюції в усіх сферах. У моєму розумінні, це один із найкращих засобів пізнання нашого світу, нашого життя. Для мене це шлях, така ж духовна практика, як для інших монастир.

Г.Л.: А яким є у театрі місце художника, місце сценографії як такої?

Г.Ш.: Сьогодні, коли в театр іде “споживач відео-кліпів”, уже неможливо просто “оформлювати” вистави, бо в порівнянні з кліпами театральна машинерія сама по собі просто смішна. Недоцільність декорацій у більшості сучасних вистав (принаймні тих, що доводиться бачити в Україні та близькому зарубіжжі) вже не може сприйматись як звичайна практика, невдалий експеримент чи просто менше зло в порівнянні з порожньою сценою.

Спогад про самоцінність десь запозичених “сценографічних” конструкцій, що існують, як правило, без органічного розвитку, без взаємозв'язку зі сценічним кос-



О. Богатирьова, Г. Широков. “Кассандра” за Лесею Українкою та Г. Е. Носсаком. Режисер-постановник – О. Богатирьова. Київський Експериментальний театр, 2001 р.

тюмом, світлом, всією дією та життям на сцені, всупереч простій доцільності, – хай, нарешті, цей спогад залишиться тільки в історії.

О. Б.: А театр – це живе. І вимагає живого. Взагалі, все дивніше стає, коли чуєш використання терміну “сценографія” лише стосовно декорацій. Наприклад, існування такої номінації у премії “Київська Пектораль”...

Від використання декорацій в театрі, може, скоро залишиться тільки згадка! І як тоді оцінювати тим же

О. Богатирьова, Г. Широков. “Мертві душі” за М. Гоголем. Чернігівський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 2000 р.



О. Богатирьова, Г. Широков. Ескіз карнавального костюма "Ікар". "Дванадцята ніч" В. Шекспіра. Гомельський обласний драматичний театр (Беларусь), 1997 р.



експертам вистави, де взагалі не буде декорації в загальноприйнятому розумінні?.. Але ж на сцені там щось є? Є актор у костюмі, з реквізитом... Цей актор рухається, утворюючи своїми руками певний пластичний малюнок... Усе це освітлюється... Хіба це не є сценографією, тобто "сценічним письмом"?! І, можливо, нашим теоретикам варто переглянути понятійний ряд?

Мені здається, що сценографія – це сукупність усіх візуальних засобів вираження, а не тільки нагромадження заліза, дерева або якогось іншого матеріалу...

Г. Ш.: ...що коштує, зазвичай, великих грошей, які сьогодні на ці (будемо відвертими!) здебільшого безпомічні потуги можуть знайти хіба

що дуже "академічно-національні" театри або дуже "комерційні" проекти.

Перебити "кліпову свідомість" може тільки щось по-справжньому потужне і "свіже", такий наскрізний, тотальний, цільний образ, який надає сенсу, а не є "художнім оформленням".

Тільки тоді можна "зав'язати" виставу як розвиток, кратний лише самому собі. Звісно, такий образ вистави можна тільки народити і народити, виходячи з її суті, сприйнятої з погляду на сьогоднішню мить. Штучно ж вироблені, вираховані образи розсипаються, вкрадені – відторгуються...

Г. Л.: Ваше тяжіння до режисури, можливо, є певним протестом проти таких речей?

О. Б.: Цікаво, чому не виникає таке питання до режисерів, які беруться за сценографію у власних виставах?!

У нашому випадку є тяжіння не так до режисури, як до авторського театру, що, як мені здається, є нормальним проявом творчої особистості. Коли ти сам (у даному випадку – самі) бачиш усю виставу в органічній цілісності, то хіба втілити цю цілісність не є нормальним? Невже більш нормально віддавати цю цілісність на поталу лише з тих непереконливих міркувань, що хтось називає себе режисером, тобто деміургом апріорі, але створення світу-вистави очікує від тебе?

Тут ти сам відповідаєш за всі свої помилки й прорахунки, але й всі плюси також є твоїми. І не виникає двозначних ситуацій з авторством тих чи інших елементів вистави. У межах *своєї* вистави ти, крім акторів, залежиш в найбільшій мірі лише від власних уявлень і можливостей. Задум на шляху втілення все одно зазнає змін, іноді кардинальних, але ці зміни є органічними, тому що вони відбуваються в тій самій свідомості, яка породила першопочатковий варіант; ці зміни відбуваються не через нерозуміння, яке існує і в найспрацьованішій постановочній групі, а в силу природного протікання процесу, живого розвитку ідей...

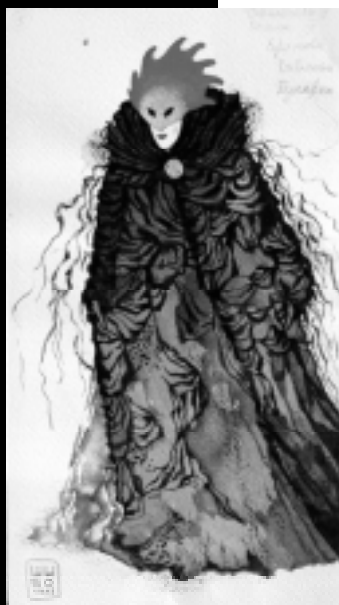
Треба дивитись правді у вічі: у колективній творчості нема й ілюзії рівноправ'я. Завжди хтось є ідеологом, а хтось втілювачем цієї ідеології. І добре, якщо цим ідеологом, тим, хто визначає все, є, як і належить, режисер. А якщо ні? А так, як правило, і буває...

В українському театрі за останні 20–30 років взагалі виробився стереотип, за яким, у переважній більшості випадків, головним деміургом при створенні вистави негласно визнано художника: немає хорошого художника – і найчастіше немає вистави...

Хіба цей стереотип виробився просто так, ні сіло-ні впало?.. Дуже часто режисер просто сидить і чекає, що ти йому запропонуєш. А він



О. Богатирьова, Г. Широков. Ескіз костюма Орсіно. "Дванадцята ніч" В. Шекспіра. Гомельський обласний драматичний театр (Беларусь), 1997 р.



О. Богатирьова, Г. Широков. Ескіз костюма Віоли-Себастьяна. "Дванадцята ніч" В. Шекспіра. Гомельський обласний драматичний театр (Беларусь), 1997 р.

тоді у створеному тобою світі, який існує, живе за твоїми, а не його законами, “поставить” акторам вираз обличчя тощо. А критики потім розповідатимуть, як все геніяльно “забудовано”!

Тоді давайте називати речі своїми іменами!.. Чому, наприклад, у літакобудуванні існує Генеральний конструктор і решта – просто конструктори, інженери, технологи... І якщо Генеральний сам до кінця не розробляє літак, він від того не перестає бути Генеральним, бо він є натхненником та ідеологом...

У театрі чомусь принципово забуто таку необхідну і вкрай важливу професію, як режисер-репетитор – той, хто працює з акторами, працює технологічно, технічно... Але ж це не постановник вистави!.. А постановником вистави є той, хто вигадує, творить той світ, ту історію, яку, врешті-решт, і бачить-сприймає-відчуває глядач!

Давайте не підміняти поняття!.. Нещодавно в одній розмові пролунало таке питання: “Слухай, а де ж всі ті режисери, яких випускає театральний інститут?! Чому нічого не чути про молодь?” Питання залишилося без відповіді. А справа, мені здається, в тому, що ті, хто йде вчитись на режисуру, до кінця не усвідомлюють, що режисура – це не зовсім професія, не так професія, це, як і поезія, стан свідомости. Звичайно, можна навчити людину підбирати рими, але від того не з’явиться Поезія. Можна навчити розбирати драматургічний твір, вибудовувати наскрізну дію і таке інше (хоча й цьому часто не навчають як слід), але від того людина все одно не дізнається, що то таке – створити виставу...

Г. Л. : Розкажіть, будь ласка, про Ваш проект “Кассандра”.

Г. Ш.: Леся Українка – один із найгеніальніших драматургів світу, а ми досі не в змозі усвідомити це... “Кассандра” – про трагедію пророків, яким не вірять.

О. Б.: Для мене “Кассандра” – це про спокуту неввірено зробленого один раз у житті вибору. Кассандра відмовила Фебові-Аполлону, який, насамперед, є богом світла. Вона відвернулася від Світла – і в її життя увійшла Смерть...

Г. Ш.: “Кассандра” – непропорційна і проста, як смерть чи вогонь, і так само, як відкритий вогонь, її відчай сьогодні важко утримувати на сцені...

О. Б.: “Кассандра” – як зсув тектонічних плит, як стихія... Це – трагічне чудо, аура якого захопила мене ще в дитинстві. “Кассандра” така неосяжна, що до неї страшно було підступитися. Та коли я натрапила на новелу німецького письменника Г. Е. Носсака “Кассандра”, усе стало на свої місця. Вони з п’єсою Лесі Українки склали одне ціле.

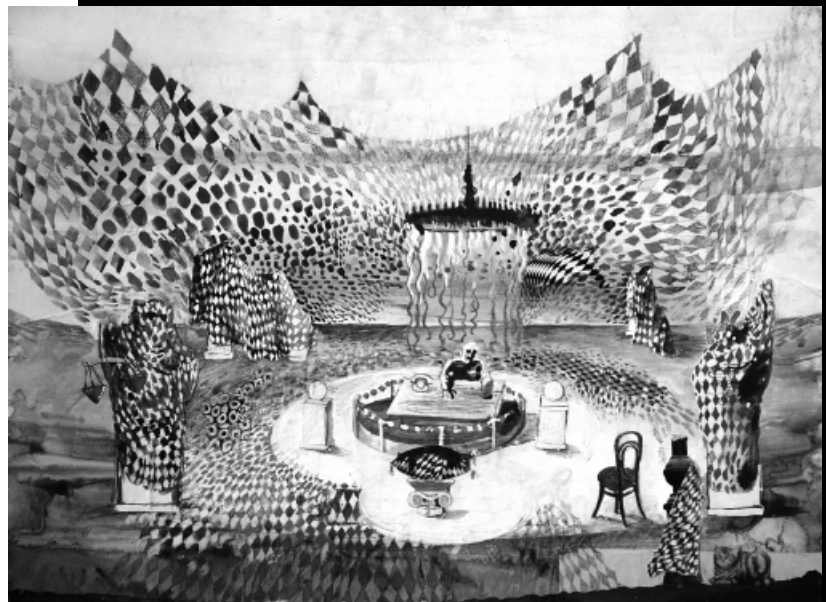
У першій дії – розцяцьковані, пишні, вишукані істоти-гістечка, такий собі парад планет або радше – комет або райських птахів, зосереджених на собі і на своїх проявах у зовнішньому світі, які не чують Кассандру і не можуть її чути, бо не хочуть... Мерехтливі і непевні, вони то з’являються, то зникають у чистому білому просторі... І тільки Кассандра весь час, “тут і зараз”, у смугі світла, що лишилась їй як слід від бога...

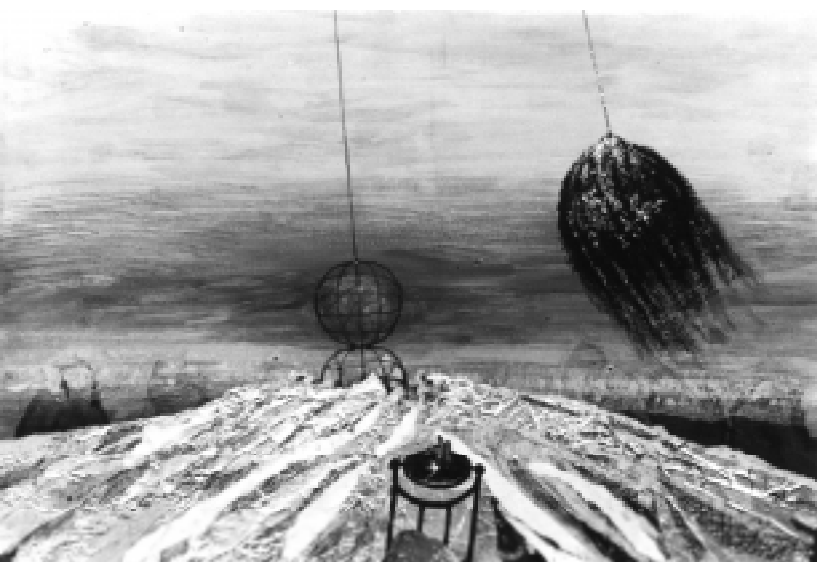


О. Богатирьова. Ескіз костюмів першої дії. “І сказав Б...” за О. Шипенком. Київський Молодий театр, 1991 р.

У другій дії, в темряві, що настала, мабуть, в кінці часів, безкінечно з’ясовують свої убогі стосунки ті, що вижили, якісь обідрані бомжі, може, вірні “секти касандристів останніх днів”, що заповнюють своє існування розв’язанням питання, яке їх не стосується: “Чому Кассандра відмовила богу?” Нервова суєта безглузких істот, що намагаються знайти сенс свого порожнього животіння в подвигах і пристрастях справжніх, яскравих чужих життів... А крізь масиви цих двох величезних, таких наче зовні несхожих, а по суті, однакових світів, проходить в якомусь абсолютно іншому вимірі наскрізна

Г. Широков. Ескіз сценографії. “Людина і джентльмен” Е. де Філіто, Чернігівський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1996 р.





О. Богатирьова. Ескіз сценографії фіналу. "Войцек" Г. Бюхнера. Київський Молодий театр, 1996 р.

головна лінія вистави – лінія Кассандри і Феба-Долона-Агамемнона.

У такому контексті твори Лесі Українки та Носсака сприймаються як пролог і епілог, а між ними – лише миттєвий спалах, безкінечно повторюване у вічності вбивство Кассандри і Агамемнона. Сцена вбивства по-

О. Богатирьова. Ескіз сценографії третьої дії. "Маркіза де Сад" Ю. Місімі. Режисер-постановник – О. Богатирьова. Театральна майстерня "Сузір'я". Київ, 1995 р.



чинається у фойє, в антракті, як жива картинка-демонстрація в історичному музеї. Заявлена як жарт, як фарс, вона раптово перетворюється на трагедію, котра, як це буває в житті, розігрується прямо на очах у глядача, що вийшов попалити, розім'яти ноги...

Г. Ш.: Феб-Агамемнон, "цар свідомості", на сцені "ешафоті" у фойє явлений в "посмертній масці царя Агамемнона з Мікен", що є золотою, мов сонце, на відміну від пафосної маски місяця-Гоголя з "Мертвих душ", яка тільки схожа на мікенську і лише містифікує нас подібністю до "справжніх цінностей людства"...

Ми могли б довго говорити про цю нашу роботу, та головним було бажання зробити в театрі "українське" на іншому рівні, ніж те, що зазвичай існує на сценах українських театрів. Як це не прикро, та пророцтва Кассандри про загибель Трої мають реальну можливість стати пророцтвом самої Лесі про Україну. Воно не повинно збутись. І великою мірою це залежить від всіх нас.

О. Б.: А має сенс тепер те, що робиться з почуттям відповідальності за "скоєне". Під час роботи над "Кассандрою" я отримала досить несподівану пропозицію із Севастополя – поставити в театрі Чорноморського флоту Росії "Камінного господаря" Лесі Українки. Звичайно, у російському перекладі. Ми погодились одразу, бо поєднання назв твору й театру було занадто вже сюрреалістичним. Взагалі виникла ситуація парадоксальна, якщо не абсурдна: Леся Українка (!), твір якої повинен був бути втіленим у Севастополі вперше (!!), здійснюється за гроші Росії (!!!) в особі її Чорноморського флоту (!!!), що цільово виділив на цю виставу кошти (!!!). Побіжно можна згадати, що після того у мене був намір поставити того ж "Камінного господаря" (тільки зовсім в іншому прочитанні) в Києві... Але Київ не має на це грошей!..

Звичайно, у Севастополі були свої складності...

Г. Ш.: ...наприклад, брак часу: досить складно за місяць і двадцять днів (календарних) зробити щось цілком завершене в незнайомому театрі – не лише з незнайомими акторами, а й з незнайомими цехами... Декорації з'явилися на сцені чи не в день прем'єри, як і більшість костюмів; у театрі ніяк не могли збагнути (а може, робили вигляд?..), чому це все повинно бути раніше.

Як наслідок, перша прем'єрна вистава стала і першим повним прогоном. Але, незважаючи ні на що, все ж таки було зроблено повноцінну складну виставу, яку зрозумів та прийняв глядач і навколо якої впродовж року виривали пристрасті й суперечки...

О. Б.: Були й засадничі складності, неготовність акторів працювати з такою драматургією. Бо прочитання Лесею Українкою історії Дон Жуана – кричущий, швидко і натхненно написаний і – дякувати Богові! – наче "незакінчений" твір.

"Камінний господар" – п'єса без фіналу, без розв'язки конфлікту. Остання сцена з появою померлого Командора є непереконаливою і ніяк не тягне на розв'язку – не через неспроможність автора, а через природу самого конфлікту, що, по суті, є віддзеркаленням конфлік-

ту буття людини, розділеної на тіло й дух, котрий не може бути розв'язаним "остаточно" в окремо взятій п'єсі. І тому ця драма дає можливість безлічі інтерпретацій (як п'єса абсурду), чого стосовно свого власного твору, мабуть, не могла передбачити й сама геніяльна Леся Українка...

У нашій виставі ми розділили всю кількість персонажів на три групи. Перша – чотири головних діячі...

Г. Ш.: Серед них Лесине "ноу-хау" – образ Долорес, що її критика ототожнювала з самою авторкою. Цей образ прориває банальність сюжету про Дон Жуана, робить його багатовимірним. Завдяки Долорес крізь загальновідому історію проступає правда про хворобливість осліплення жертвним коханням... Долорес можна було б назвати "полусом серця", якби не безглуздість, якої їй надає "хвороба жертвності"...

О. Б.: Іншим полюсом вистави є донна Анна. Ця істота, здається, єдина з-поміж четвірки основних персонажів драми, не може викликати симпатії. Свої стосунки з чоловіками вона вибудовує як ритуальні – наче смертельний танок комахи-богомолу. Дивно холодна жінка, яка не може кохати. Саме образ Анни є прихованою, а потім явною пружиною цього сюжету. Таке враження, що вона "хвора на смерть"...

Друга група персонажів – масовка-“хор”, яку самі актори, що в ній беруть участь, назвали "біомасою". Це досить вдале визначення, тому що за всі чотири появи у виставі глядач жодного разу так і не бачить обличчя акторів-виконавців – попри всі зміни образу самої масовки.

Третя група складається... з самого лише Сганареля. Хто він?.. Ми намагалися знайти на це відповідь...

Г. Ш.: У виставі є ще один важливий "персонаж" – музика Моцарта. Коли глядач заходить у глядну залу перед початком дії, його зустрічає увертюра до опери "Дон Жуан". У фіналі ж, як і належить, все закінчується "Реквіємом"...

О. Б.: Камінний господар – це, власне, невблаганний час, який завжди насувається раптово, "вкамінюючи" всі людські вчинки, думки, настрої, вкарбовуючи їх у вічність як в камінь, з якого немає звільнення... А драма випромінює свої власні незбагненні еманції, змінюючись на очах, мов хамелеон, – то поглинаючи світло, то випромінюючи його. Слова, образи, події обертаються своїми різними гранями і, як у калейдоскопі, утворюють все нові поєднання, все нові візерунки... наче провокуючи до нових інтерпретацій і прочитань.

Г. Л.: Як вам вдається втілювати свої фантазійні задуми в умовах тотальної бідності театру?

О. Б.: Тут необхідно уточнити, що бідність переслідує далеко не всі театри і далеко не всі постанови. Як правило, вона є там, де є щось справжнє, живе і, в більшості випадків, українське в найкращому розумінні цього слова. Ледь тільки щось подібне затівається, то зразу – бідність. Тотальна бідність...

О. Богатирьова. Ескіз костюмів. "Маркіза де Сад" Ю. Місімі. Режисер-постановник – О. Богатирьова. Театральна майстерня "Сузір'я". Київ, 1995 р.



О. Богатирьова. Ескіз костюма Феї. "Сон літньої ночі" В. Шекспіра. Севастопольський драматичний театр ім. А. Луначарського, 1993 р. (Поставу не здійснено).



О. Богатирьова. Ескіз костюма Прісі. "Рехувілізор" за М. Гоголем та М. Кулішем. Київський Молодий театр, 1997 р.



Зате коли що-небудь “а-ля Україна”, коли намічається, так би мовити, “картон”, тоді як в тому анекдоті – “на ето у ніх деньгі єсть”.

Г. Ш.: Насправді – уже важко. Дуже. “Великою кров’ю”, і тільки своєю творчою потугою. На жаль. Бо хотілося б, нарешті, хоч інколи, дихати спокійніше. Але в цій штучно створеній бідності українського театру існує один плюс: відсутність коштів спонукає до творчого зростання, розвитку внутрішніх можливостей постановників, і хоч би таким чином сприяє розвитку театрального мислення...

О. Б.: ...і ти раптом розумієш, що ота затиснутість у рамки змушує з’яву образів точних і потужних, про можливість існування яких ти навіть не думав. Відбувається ніби якісний прорив, і в твоїй свідомості, і в тому, чим ти займаєшся.

Досвід засвідчує: з наявності великих грошей зовсім не випливає “творчий вибух”, а часто – зовсім навпаки.

Г. Л.: Ви принципово “не прив’язані” до жодного театру. Чому?

Г. Ш.: Ми не принципово “не прив’язані”. Просто не дуже легко зібрати разом компанію однодумців, до якої можна було б “прив’язатись”. На жаль, ці люди розкидані по різних містах і навіть країнах. А “прив’язка” до першого-ліпшого театру, як показує досвід, врешті-решт обов’язково перетворюється на кабалу, коли за мізерну зарплатню, не адекватну вкладеній праці, та зберігання трудової книжки ти маєш зректись будь-яких прав, а натомість отримати всезростаючу купу обов’язків і претензій.

О. Б.: Як на нас, дуже сумнівний обмін. А з чимось іншим зустрічатись не доводилось. Звичайно, було б набагато комфортніше працювати з одними й тими ж, приємними тобі людьми, отримувати пристойну зарплатню та ще й творче задоволення... Але “спокій нам тільки снится”, і тому ми просто зобов’язані відчувати себе вільними!

Г. Л.: А що таке у Вашому розумінні вільна людина? І як це поєднується з культурою?

О. Б.: Мені здається, вільною можна назвати людину, яка усвідомила ілюзорність цього світу, яка звільнила свою свідомість від стереотипів мислення і сприйняття і, завдяки цьому, може реагувати на явища, події, людей без упередження, спонтанно і може так само вільно діяти сама.

Щодо культури... Власне, наші професії є уже самі по собі проявом культури. Якщо художник чи режисер своєю діяльністю не породжує явище культури, то їм треба змінювати професію.

Г. Л.: Вам не здається, що ви надто категоричні – і в судженнях, і в професії?

Г. Ш.: Це питання торкається досить болючої теми. Категоричність і принциповість ускладнюють життя, інколи – дуже. Але в тому “добрі”, на яке за останні сім-вісім років перетворився мистецький процес, та й життя взагалі, не бути категоричним, як правило, означає не бути взагалі.

О. Б.: Мова, звичайно, йде не про віслочу упертість. Ми стаємо категоричними тоді, коли нас хочуть змусити робити халтуру, йти на поступки в речах, важливих для нас.

Наприклад, мали ми такий досвід – виставу “Отелло” в Національному театрі імені І. Франка. Багато говорити про це не варто – ситуація кошмарного сну, найжахливіша “пригода” за все професійне життя... Для тих, хто створив ту ситуацію, ми точно видавались неадекватними, схибленими ідеалістами. Ну чому б не йти на компроміси, на якісь угоди з сумлінням, заспокоюючи себе тим, що цього ніхто не помітить; тобі ж за це ще й грошків дадуть, а от потім, там у майбутньому, все можна буде якось непомітно виправити?..

Та, на жаль, а може, на щастя, є такі рівні, де не виправиться, не забудеться, де все одно все вже записано, де, схибивши раз, зробивши раз невірний вибір, ти вже пішов не в той бік. Людина ж щомиті робить вибір! І не усвідомлювати цього – це найфатальніша з можливих у житті помилок!.. Невже є сенс продавати свою безсмертну душу, робити вигляд, що займаєшся мистецтвом – тобто тим, що повинно нести “прекрасне, добре, вічне”, коли насправді служиш зовсім іншому хазяїнові?!

Таке враження, що люди, які таким чином існують і змушують до цього інших, збираються жити вічно – настільки в них відсутнє те, що зветься “страхом Божим”. Кого вони намагаються обдурити?! Просто, мабуть, треба завжди пам’ятати про той останній поріг, перед яким ми всі колись опинимось і де доведеться давати останній звіт.

Г. Широков. Ескізи-розробки сценографії. “Отелло” В. Шекспіра (поставу не здійснено).

