



Режисер Володимир Кучинський.

Володимир Кучинський – актор, режисер. Лауреат премії ім. Василя Стуса (1988), премії «За кращу режисуру» («Забави для Фауста», фестиваль «Золотий лев», Львів, 1994; «Хвала Еросу», фестиваль «Боспорські агони», Керч, 2001; «Апокрифи», фестиваль «Боспорські агони», Керч, 2002), премії «За кращу виставу» («Забави для Фауста», фестиваль «Слов'янський вінець», Москва, 1997; «Апокрифи», фестиваль «Херсонесські ігри», Севастополь, 2001; «Хвала Еросу», фестиваль «Stobi», Македонія, 2002), Державної премії ім. Леся Курбаса (2000), Національної премії ім. Тараса Шевченка (2006).

Закінчив ДІТМ: режисерська майстерня М.Захарова (1984-1985), режисерська майстерня А.Васильєва (1988).

Від 1984 до 1988 року – актор Львівського театру ім. Марії Заньковецької, від 1988 до 2002 – засновник, художній керівник Львівського театру ім. Леся Курбаса.

Драматичні постановки в театрі ім. Леся Курбаса: «Сад нетанучих скульптур» за Л.Костенко, «Закон» за В.Винниченком (обидві – 1988), «На полі крові» за Лесею Українкою (1989), «Двір Генріха III» за О.Дюма (1990), «Сни» за Ф.Достоевським (1991), «Ілюзії» за Ф.Достоевським (1992), «Благодарний Еродій» за Г.Сковородою (1993), «Забави для Фауста» за Ф.Достоевським (1994), «Апокрифи» за Лесею Українкою (1995), «Садок вишневий» за А.Чеховим (1996), «Хвала Еросу» за твором Платона «Бенкет» (1999), «Марко Проклятий, або Східна легенда» драматична симфонія за поезіями Василя Стуса (2000), «Камінний господар» за Лесею Українкою (2001), «Silenus Alcibiadis» за твором Платона «Бенкет» (2001), «Сліпої воленьки коханець» за твором Кліма «Богдан» (2004), «Наркіс» за філософським діалогом Г.Сковороди «Наркіс» (2004), «Танець ілюзій» за Луїджі Піранделло (2005), «Ma-na Nat-ta» за І.Бахман (2006).

Постановки на інших сценах: «Садок вишневий» за А.Чеховим (Харківський академічний театр ім. Тараса Шевченка, 2002); «... Посеред раю на майдані...» за Климом (Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка, 2006).

ВОЛОДИМИР КУЧИНСЬКИЙ:

«... ЗАЙМАЮСЯ ТЕАТРОМ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО»

Розмову веде Лілія Бондарчук

– *Леся Курбас говорив, що театр має бути таким, яким суспільство має бути завтра. Окресліть, будь ласка, своє ставлення до театру.*

– Я ставлюся до театру як до прикладної справи, мета якої – провокація тих складних структур у підсвідомості людини, які пов'язані з талантами. Саме так, через провокацію, театр привабив мене.

– *Жанр вистави «...Посеред раю, на майдані...», яку ви поставили в театрі імені Франка, задекларовано: «неосецесійні забави з психоаналізу». Мабуть, це не лише акцент на часи життя й творчості Каменяра, коли в європейському мистецтві з'явилися новітні школи, об'єднані під назвою «сецесія», і відкриття Зигмунда Фрейда обговорювалися з великим запалом?*

– Поняття «сецесія» обумовлює певний модернізм, у часи Івана Яковича модерний погляд мав неабияке значення. В наші ж дні розкішний, як на мене, модерн витворив Клим, із яким ми говорили про Франка як титана модерну. Взагалі, п'єсу Клим написав після того, як Богдан Сильвестрович Ступка, готуючись до Франкового ювілею, попросив мене розглянути певний (на той момент готовий до постановки) матеріал, а я замість відповіді запропонував свої послуги щодо пошуку сучасного драматурга. Так, упродовж 10-ти днів у моїй львівській квартирі, «настояній» на 50-ти томах Івана Франка, ми з Климом «вирізьблювали» нову п'єсу. За цей час я розгледів Франка з іншого боку. Чому його твори багатьом видаються важкими для сприйняття? Іван Якович як людина епохи модерну мав схильність до komponування різноманітних класичних стилів. Він тонко відчував їх і міг переходити з одного в інший, зберігаючи загальну гар-

монію твору.

Поміж тим, власне, формулювання «неосецесійні забави з психоаналізу» народилося у співпраці з художником-постановником Володимиром Кауфманом. Мені взагалі приємно працювалося з художниками – Володимиром, Наталкою Шимін – людьми небайдужими, і до того ж прибічниками Климової інтерпретації останніх днів життя Каменяра.

– *Чому з поміж немалої когорти сучасних драматургів ви запросили до співпраці саме Володимира Клименка?*

– Ми з Володимиром давні друзі, проте дружніх стосунків ніхто з нас упродовж довгих років навмисне не плекав – ми з повагою й довірою спостерігали за творчістю одного. Так було доти, поки в наш театр не принесли одну з п'єс Кліма, до речі, першу з його україномовних, – «Богдан». І відтоді, а саме з 2004-го року, вистава за цією п'єсою отримала постійну прописку в нашому репертуарі й здобула любов як акторів, так і істориків, котрі виявили небайдужість до неї, попри те, що вона не є історичною драмою.

Сюжет «Богдана» пов'язаний із питаннями національного становлення держави. Прем'єра відбулася майже за рік до Помаранчевої революції. Це важливе уточнення, бо два персонажі – прибиральники, котрі після певних історичних подій усе впорядковують, – як і більшість із тих, хто працює в натовпі й має бути помітним, у нашій виставі зодягнені в помаранчеві костюми. Тож коли ми грали цей спектакль уже в серпні-грудні 2004-го, відчували «холод» від зазирання в таємниче...

– *«Ми грали...». Що для вас гра й що не гра?*

– Театр – це територія, де матеріалізується перехід між грою та не грою. Тобто в одному й тому ж часі актор має можливість грати, залишаючись персонажем, і так само має можливість (у певний момент) стати персоною. Персонаж захищає внутрішню сутність актора, який виходить на сцену під погляди сотень і тисяч глядачів, його особистість від небажаних вторгнень. Персонаж дає змогу залишатися в грі, в структурах п'єси, вистави тощо й водночас є тією тонкою оболонкою, що відділяє персону від персонажа.

Вистави, у яких територія персони є великою, або ж ролі, що уможливають збільшення такої території, сприяють як ростові професіоналізму акторів та п'єси, так і ростові особистостей та мистецтва в цілому. Саме такі ролі називають «етапними».

Кожен із нас, виходячи на вулицю й тримаючи персонажа, стає захищеним і дозволяє бути захищеним іншому (захист потрібен будь-кому). Але разом із цим на певних речах ми наполягаємо, обстоюємо їх. Культура, яка кожному дає змогу залишатися захищеним і водночас говорити про те, що розходиться із загальноприйнятим, – гарна культура. Я завжди пояснюю, що займаюся театром українського бароко. Ідеологія українського бароко, з одного боку, – надзвичайно позиційна, а з іншого – досить різноманітна й модерна. Тому я ніколи не скажу, що гра як така мені не подобається, а до душі лише позиційний театр.

– *Мабуть, на початку театр імені Леся Курбаса активно по-слуговував персонажем?*

– Так. Це створює простір для змін у світогляді актора, росту його кваліфікації. Взірцем цього є вистава «Генріх III» (обидві редакції), яку можна назвати феєрверком як самих образів, так і їх трактувань: один і той самий образ грав спочатку один актор, потім другий, потім третій – аж до того, що жінка грала чоловіка, а чоловік жінку.

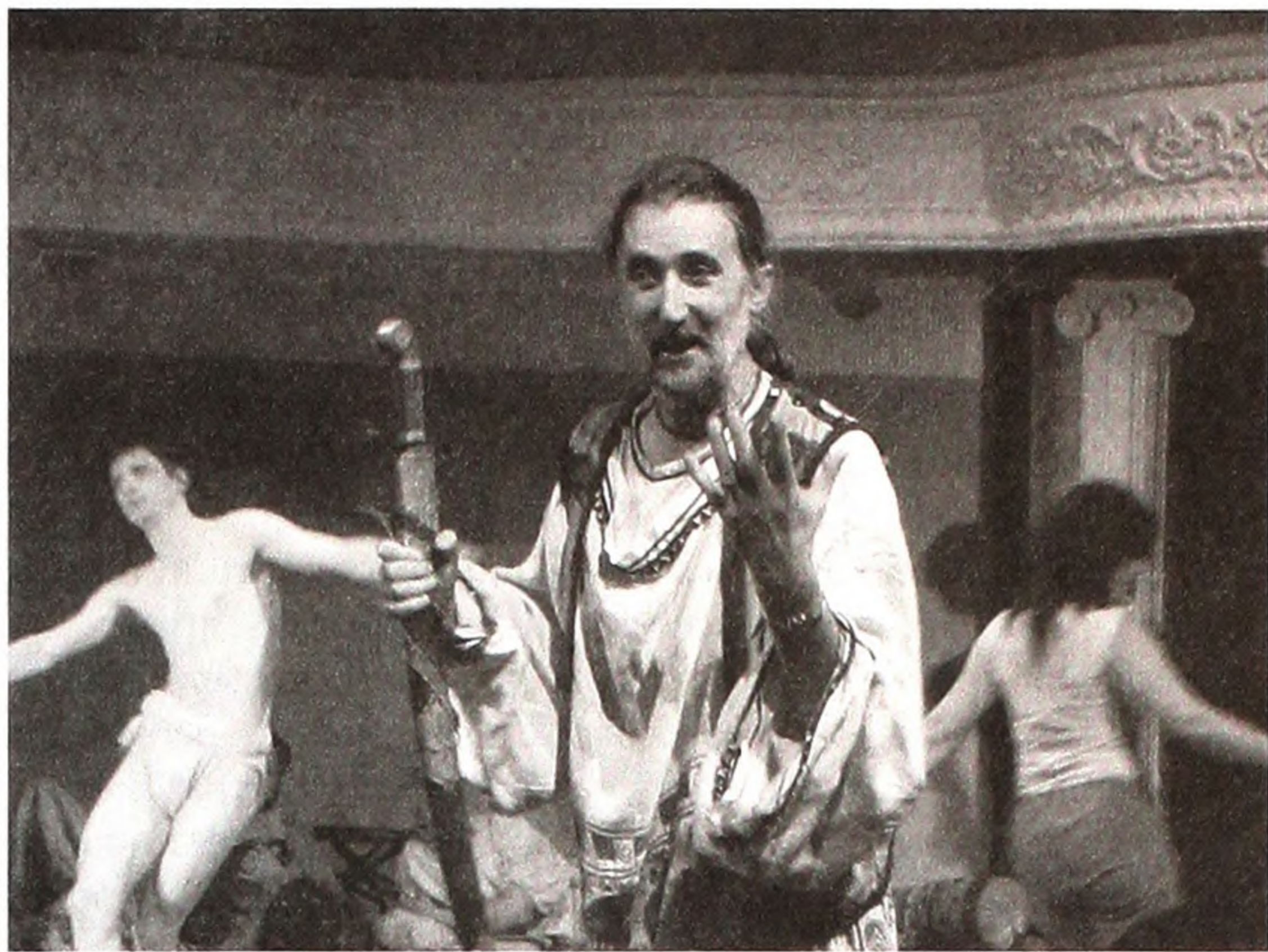
В кінці 1990-х, коли територія гри катастрофічно зменшилася, ми звернулися до Василя Стуса, Григорія Сковороди, тобто до того матеріалу, де персонажа, як такого, не було. Це був період персони, актора, зболеної людини, яка говорила про найсокровенніше, – у ті часи лише це могло працювати в суспільстві.

– *Ви цілеспрямовано вибудовували таку лінію розвитку?*

– Нещодавно наш театр повернувся з гастролей у Білорусі – запрошував Національний театр імені Якуба Коласа. Я наче побував в Україні 1990-х: атмосфера переляку (коріння якого в підсвідомості) й усвідомлення особистістю того, що вона не має змоги повноцінно себе реалізувати, не має драйву.

Інстинктивно пригадалися 70-ті роки минулого століття у Львові, хвиля арештів інтелігенції. Тоді я був підлітком і не знав достоту, що відбувається, але настрої був паскудний, здавалося, що світ почав руйнуватися. Я – з робітничої сім'ї, мої рідні були далекі від політики – нашій родині нічого не загрожувало, проте гнітючу атмосферу тих років забути не можу. Зростаючи доволі впевненим у собі, я не боявся захищати справедливість, аж раптом, коли на суспільство впала оця поволока острахи й тривоги, я з жахом усвідомив, що не б'юся, коли потрібно битися.

Подібний шок я відчув після відвідин Білорусі. Нас добре приймали, у залі не було вільного місця, але мені чомусь здавалося, що я потрапив у минулу епоху...



Олег Цьона у виставі «Хвала Еросу» за Платоном. 1999.



Сцена з вистави «Хвала Еросу» за Платоном. Режисер В.Кучинський. Львівський театр ім. Леся Курбаса.



Сцена з вистави «Садок вишневий» за А.Чеховим. Режисер В.Кучинський. Львівський театр ім. Леся Курбаса. 1996. Всі фото – Михайла Холманських.

– Які теми сьогодні можуть бути адекватними часові?

– Роки, коли ми зверталися до творів Федора Достоєвського, Володимира Винниченка – коли в наших виставах гра й персона були досить близько одна від одної, – можна назвати своєрідним перехідним етапом, який передував початкові нові сторінки в житті театру. Час від 1993 року, від «Благодарного Еродія», до 2005-го, до «Наркіса», тобто від Сковороди до Сковороди я називаю етапом позиційного (коли персона має позицію) або ідеологічного театру.

Театр імені Леся Курбаса має певні методологічні напрацювання. Перше: персона трактує образи, друге: матеріал обирається з огляду на те, щоб персона (власне, актор) могла сказати своє слово. Сьогодні ми перебуваємо не лише у вертикальному театрі, який, мабуть, у першу чергу, існує для обраних. «Добрий Бог Мангеттена» за твором Інґеборґ Бахман – вистава надзвичайно ігрова, але при цьому в ній існує неперевершена вертикаль: спектакль доволі ідеологічний.

У репертуарі театру вже є дві вистави за «Бенкетом» Платона («Хвала Еросу» та «Silenus Alcibiadis»), а ця робота, по суті, – «Бенкет» навиворіт. Якщо в перших двох мова йде про любов, яка все творить, то у виставі «Добрий Бог Мангеттена» – про любов, яка все руйнує.

– Режисер, на ваш погляд, має працювати сам, без помічників?

– Вистава «Добрий Бог Мангеттена» стала для мене прототипом певної режисерської школи – ти віддаєш роботу помічникам, в даному випадку це був Тарас Кищун, один із моїх студентів. Взагалі, мені до серця співпраця зі студентами, я веду режисерський курс у Національному університеті імені Івана Франка. Я ж намагаюся в своїй театральній роботі створити, спровокувати умови для творчості. Момент, коли людина усвідомлює, що те чи інше вона робить самостійно, відчуває, що відкриває себе, – найкращий з усіх можливих у театрі моментів. Коли персонаж перероджується в персону, а персона доповнює себе за рахунок цінностей персонажа, можна говорити про унікальне взаємозбагачення театру й людини.

– П'єси кого з драматургів видаються вам особливо цікавими?

– Давно люблю драматургію Луїджі Піранделло, до того ж він писав у часи, що збігаються із часами розквіту Львова. Ми користуємося перекладами Мар'яни Прокопович, котра нещодавно видала збірку зіграних у нашому театрі його п'єс. Одна з вистав за творами цього італійського драматурга – «Танець ілюзій», де головну роль виконує Тамара Горгішеліва, – також недавня прем'єра.

– Хто отікується мовною культурою театру?

– Я спокійний у цьому сенсі, бо в нашому театрі працюють актори, котрі добре знають мову (зрештою, довіряю їй собі).

Крім того, зауважу, що мати справу з перекладами Андрія Содомори, котрий переклав зокрема її «Метаморфози» Овідія, виставу, де грають мої учні, – одне задоволення. Взагалі, ви заторкнули важливе питання. Іван Котляревський, Тарас Шевченко черпали саме з автентичної мови початку ХІХ століття. Сьогодні ми, особливо граючи вистави за Григорієм Сковородою, намагаємося ввести в обіг якомога більше слів тих часів, бо в них приховано чимало нюансів, і часом саме вони найточніше передають найважливіше у філософському творі. Любимо багаті цікавими словоформами твори Василя Стуса.

– «Марко проклятий», зокрема?

– Марко Проклятий – давній український архетип, добре виписаний Олексою Стороженком.

«Марка Проклятого» ми не змогли поставити в Україні – декорації й костюми лежали недоторканими півроку, бо в атмосфері, насиченій болем, нам ніяк не вдавалося заглибитися в творчість і випустити виставу. Проте ми працювали: відбирали вірші, створювали конструкції, але з усім цим врешті-решт поїхали до Нью-Йорка... Через два тижні по приїзді в Америку ми таки її випустили.

Театр – це та особлива царина, де одна людина може поділитися своїми переживаннями з багатьма іншими. Коли ж ти бачиш, що навколо всі зболені, і при цьому сам є частиною такого суспільства, бажання чимось поділитися не виникає. Впродовж кількох останніх років ця вистава суттєво змінювалася. І коли на початку вона говорила про біль, то сьогодні це вистава, яка славить світло.

– Анджей Вайда, працюючи в театрі, практикував відкриті репетиції – запрошуючи глядачів на незавершені вистави. Як ви ставитеся до такої форми презентації роботи?

– Ми практикуємо відкриті репетиції, але наслідки таких презентацій погані, у першу чергу для нашого театру. На ці покази приходять театральні критики... Попри те, що я по кілька разів звертаюся до них із застереженнями, мовляв, писати про виставу можна не раніше, ніж після п'ятого післяпрем'єрного показу, вони невблаганно продовжують писати про робочий варіант спектаклю...

Здавалося б, хто, як не вони, мають найглибше розуміти нюанси відкритих репетицій, однак ні.

– З міжнародного фестивалю «Боспорські агони», який щороку проходить у Керчі, колектив привіз Гран-прі.

– Так. Останній Гран-прі ми отримали за виставу «Чекаючи на Годо» Самюеля Беккета режисера Олексія Кравчука. Це прем'єра минулого сезону, яка припала до душі багатьом, хто її бачив. Найближчим часом веземо її до Білорусі.

– Чим сьогодні живе театр імені Леся Курбаса?

– Нині на тлі розкішного репертуару, яким особисто я пишаюся, ми творимо новий театр. У сьогоднішньому штаті всього шість-сім, сказати б, ветеранів (не плутати з людьми пенсійного віку) й доволі багато молоді. Так, зокрема, у виставі «Добрий Бог Мангеттена» задіяні четверо молодих акторів і лише два актори-завсідники.

Напередодні двадцятиліття театру ми розмірковуємо над тим, щоб запросити попрацювати на нашій сцені найкращих українських режисерів: Андрія Жолдака, Володимира Клименка, Атіллу Віднянського, Влада Троїцького. А оскільки театр у лютому 2007 року набув статусу «академічний», то ми ще й сподіваємося, що запрошені згодом працюватимуть на новій великій сцені. Ми намагатимемося уподібнити статус «академічний» поняттю «академія» (в сенсі школа інтелектуальної духовної гри, яка дозволяє реалізовувати таланти).

– При цьому провокація, мабуть, і надалі залишатиметься в переліку першорядних принципів діяльності вашого театру?

– Так. І, можливо, варто ще сказати про «чудний глум» (так ми називаємо жанр вистави «Благодарний Еродій», де, до речі, це поняття й розшифровується: царське священнодійство, особлива забава), який у древні часи був розвагою шляхетних умів.

Березень, 2007.