

2. «Леся Українка неосяжна, вона долала весь Всесвіт» — режисер Андрій Приходько // Радіо Свобода. 2011. 25 лют. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/2321162.html>

3. Свято, Р. (2011). *Не за буквою, а за духом: «Лісова пісня» Андрія Приходька* // Кіно-театр. № 6. (с. 6-7).

4. Федорчак, Т. (2001). «Лісова пісня» // Zahid. net. 2011. 27 трав. Електронний ресурс. Режим доступу: [https://zaxid.net/lisova\\_pisnya\\_n1130120](https://zaxid.net/lisova_pisnya_n1130120)

5. Чужинова, І. (2012) Теорія деградації // Український театр. № 1. 2012. (с. 12-13).

**Дорофєєва О. Ю.**

Старший викладач кафедри театрознавства  
ХНУМ імені І. П. Котляревського

[dorofievaolga@gmail.com](mailto:dorofievaolga@gmail.com)

ORCID 0000-0002-3049-5185

## ТВОРИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В РЕЖИСЕРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ВОЛОДИМИРА КУЧИНСЬКОГО

Володимир Кучинський (нар. 1958) — режисер, заслужений діяч мистецтв України (1994), народний артист України (2019), лауреат ряду мистецьких премій, зокрема Національної премії України імені Тараса Шевченка (2006), засновник і художній керівник Львівського академічного театру імені Леся Курбаса (1988-2019). Саме у цьому театрі ним були здійснені в період з 1989 по 2002 роки вистави за творами Лесі Українки «На полі крові», «Йоганна, жінка Хусова», «Камінний господар», причому до кожного твору режисер звертався фактично двічі.

Львівський театр імені Леся Курбаса утворився 1988 року, в часи перебудови, в роки суттєвих змін у мистецькому житті. Зокрема це час відкриття для театру, або повернення в мистецький процес заборонених, а інколи дозволених, проте небажаних авторів. Уже в перші роки існування театру Володимир Кучинський звертається до текстів Василя Стуса, Ліни Костенко, Василя Симоненка. І прізвища таких класиків модерної української літератури, як Володимир Винниченко та Леся Українка, теж з'являються на афіші театру на хвилі підйому національної ідеї.

Увага до вітчизняної літератури є проявом виразно патріотичної програми театру, а також і його естетико-філософської позиції. Заглиблення в національну художньо-етичну традицію одразу стає суттєвою ознакою творчого пошуку колективу, на цій сцені в різні роки були втілені, наприклад, філософські твори Г. Сковороди, поезії Богдана-Ігоря Антонича й п'єси КЛІМа. В одному з інтерв'ю Володимир Кучинський зауважив: «Коли все хитається, то можна спасатися тільки медитаціями Сковороди чи інтелектом Лесі Українки. Коли все добре, то думаєш, як би розважитися. А коли все руйнується, то береться найголовніше» (Кучинський, 2002), визначивши роль творів Лесі Українки саме в часи змін.

Драматичні твори Лесі Українки стали матеріалом, на якому викристалізувався особливий метод Львівського театру імені Леся Курбаса. Саме цей колектив став одним із перших в Україні театральних осередків, де впроваджувалися нетрадиційні підходи в усіх аспектах театрального мистецтва — в режисурі, акторській грі, музиці тощо. Такого типу театр, на думку театрознавиці Анни Липківської, «розбудовувався — коли режисер мав власний «дах» і колектив, як, приміром, В. Кучинський — не репертуарний театр у традиційно-звичному розумінні, із відповідною стратегією, збалансованою афішею, а такий театральний «осередок», де кожна вистава — у задумі — головна, у відчутті — остання; вона ставала самостійною «одиницею театрального мислення; і кожною постановкою, робота над якою тривала надзвичайно довго, розв'язувалися певні проблеми, випробовувалися певний шлях, певні підходи» (Липківська, 2007: 297).

У 1989 р. Володимир Кучинський здійснив постановку твору Лесі Українки «На полі крові», а в 1990 р. — «Йоганна, жінка Хусова», художником обох вистав був Валерій Бортяков. На світлині з «Йоганни, жінки Хусової» (фото 1) бачимо акторів, які були в ній задіяні: сам Володимир Кучинський, Наталія Половинка, Олег Драч, Олег Цьона, Андрій Водичев, Тетяна Каспрук, Лідія Данильчук, Олексій Кравчук — по суті весь тодішній склад колективу Львівського театру імені Леся Курбаса. Точно визначити виконавців «На полі крові» важко, однак використовувані принципи роботи передбачали, що це були ті ж самі виконавці, незважаючи на те, що дійових осіб у цьому творі всього дві.

Обидві сценічні роботи були народжені в атмосфері спільної студійної творчості та більше нагадували ескізи, побудовані на тренінгах та вправах, аніж вивірені та продумані в усіх деталях вистави. Такий підхід відповідав основним тенденціям експериментального теа-



Фото 1

театрального руху в Україні періоду кінця 1980-х — початку 1990-х років, коли саме процес опанування новими методами часто був важливіший за результат. Володимир Кучинський разом із акторами Львівського театру імені Леся Курбаса, випробовуючи цей шлях, багато в чому орієнтувалися на театральну концепцію Єжі Гротовського, це підтверджує й театрознавиця

Ольга Велимчаниця: «українські режисери, спираючись на теоретичний і практичний досвід Є. Гротовського, теж намагалися розкрити можливості актора: в голосі, пластиці, міміці, способі спілкування з глядачем, мізансценуванні. Ці можливості відкривалися в процесі виснажливих тренінгів. За такою системою виховував акторів В. Кучинський» (Велимчаниця, 2012: 180-181). Пріоритетність такого собі внутрішнього лабораторного дослідження над глядацькими інтересами та сценічною ефектністю була імовірно однією з причин недовгого сценічного життя вистав.

Трохи пізніше, у 1995 р., Володимир Кучинський поставив «Апокрифи» за двома тими ж драматичними творами Лесі Українки, в якій, безумовно, використав досвід попередніх напрацювань. Цій сценічній інтерпретації була притаманна більша чіткість і виваженість режисерської концепції та засобів її втілення. Сценографію до першої частини вистави — «На полі крові» — створили Влодко Кауфман та Наталія Шимін, до другої — «Йоганна, жінка Хусова» — Володимир Фурик. Автором музичного оформлення «Апокрифів» є Наталія Половинка, і саме ця складова має велике значення у виставі. Актори дуже багато працювали над вокальним та хореографічним супроводом — давньоєврейські пісні й танці органічно доповнювали сценічну дію та створювали певну атмосферу.

Дві частини вистави «Апокрифи» не були пов'язані безпосередньо сюжетною лінією, але їх об'єднували час дії та проблематика — події відбуваються після смерті Христа, й головні герої змушені знову

повертатися до цього в спогадах та проживати цей досвід. Безумовно, сама назва ставала певним ідейним ключем до трактування режисером біблійних подій.

У першій частині «Апокрифів» за драматичною поемою «На полі крові» глядачі ставали свідками діалогу Юди (цю роль виконують актори Олег Цьона, Олег Онещак, Андрій Водичев та Микола Береза) з Прочанином (у виконанні актрис Тетяни Каспрук, Наталії Рибки-Пархоменко, Тамари Горгішелі, раніше — Марії Онещак). Їхня розмова більше нагадує сповідь Юди, у якій у чоловіка є можливість висловити мотиви, що призвели його до зради, та поділитися власними переживаннями. Головні герої не залишаються на сцені вдвох, поряд із ними постійно присутні інші актори, які то спостерігають за розмовою, то беруть у ній участь (фото 2).



Фото 2

Серед найвиразніших прийомів, що використовує режисер, створюючи сценічну інтерпретацію тексту Лесі Українки — певна множинність образу персонажа (бо поряд із основним героєм присутні ніби його уявні додаткові втілення), а також виведення актриси-жінки в образі Прочанина, який за текстом має

чоловічу стать. Це відсилає до практики ігрового театру, під впливом якого перебував Володимир Кучинський завдяки навчанню у Анатолія Васильєва, одного з найвидатніших методологів цієї театральної моделі. В одному з інтерв'ю режисер так коментує використання подібних прийомів у ранній період творчості: «Це створює простір для змін у світогляді актора, росту його кваліфікації. Взірцем цього є вистава «Генріх III» (обидві редакції) (програмні для В. Кучинського вистави «Двір короля Генріха III» 1988 та 1990 рр. — прим. О. Д.), яку можна назвати феєрверком як, власне, самих образів, так і їх трактувань: образи трактувалися нами на неймовірно різні лади — один і той самий образ грав спочатку один актор, потім другий, потім третій — аж до того, що жінка грала чоловіка, а чоловік жінку» (Кучинський, 2007: 15).

У другій частині вистави за драматичним етюдом «Йоганна, жінка Хусова» ролі виконують або виконували раніше Тамара Горгішелі

та Наталія Рибка-Пархоменко (Йоганна), Олег Цьона та Олег Стефан (Хуса), Микола Береза та Андрій Водічев (Публій), Тетяна Каспрук (Маріція та Мелхола), Марія Онещак, Оксана Козакевич та Валерія Петрук (Сабіна), Олег Онещак, Орест Шарак та Ярослав Федорчук (Сабо). Але в цьому випадку призначення кількох акторів на роль означало звичайний спосіб виконання «в дубль», а не ускладнення кожного образу кількома версіями відповідно до концепції ігрового театру. У розробці персонажів актори прагнуть не стільки психологічного нюансування, а навпаки певного перебільшення, загострення рис характеру, по суті вони не розкривають людський бік героїв, а надають їм більш виразної форми тим ідеям, уособленням яких є оточення Йоганни у творі Лесі Українки. З найбільшою реалістичністю створено лише образ самої Йоганни, справжня глибока драма якої розкривається за час сценічної дії.

Художнє оформлення обох частин вистави відрізнялося лаконізмом та стриманістю, що не передбачало реконструювання конкретного місця й епохи, але наповнювало простір певними ознаками того часу та потужними символами: наприклад, виразними художніми образами «На полі крові» є перехрестя, на якому зустрічаються герої та червоні рукавички у актора, який грає Юду, як ознака його причетності до вбивства.

Вистава «Апокрифи» досі є в репертуарі Львівського театру імені Леся Курбаса, доводячи незмінну актуальність вічних проблем, порушених Лесею Українкою. Вона нагороджена премією за кращу виставу фестивалю «Херсонеські ігри» в Севастополі в 2001, а також премією за кращу режисуру на фестивалі «Босфорські агони» в Керчі в 2002. Успіх «Апокрифів» довів можливість сценічного втілення творів Лесі Українки у виразній та неординарній формі, при цьому без втрати філософської глибини першоджерела.

У 1998 р. відбувся разовий показ «Камінного господаря», а 2002 р. зіграли прем'єру вистави. В інтерпретації цього твору Володимир Кучинський продовжував ту магістральну лінію експерименту, яку розпочав у попередніх утіленнях текстів Лесі Українки. В «Камінному господарі» також велика увага приділялася тренінгу з ритмом і голосом, у цей час при театрі активно працювала співоча студія, через що музична складова вистави характеризувалася особливою майстерністю. На жаль, вистава мала зовсім нетривалу сценічну історію, про неї майже не збереглося відгуків. Причиною складності сприйняття для глядача «Камінного господаря» можна вважати поглиблене експе-

риментування, певне занурення в лабораторну роботу, що було важливо для Львівського театру імені Леся Курбаса на різних етапах його історії.

Проаналізовані сценічні інтерпретації творів Лесі Українки, безумовно, можна вважати прикладом напрочуд глибокого прочитання цієї складної драматургії. Вистави сприяли формуванню авторського театру режисера Володимира Кучинського — інтелектуального театру з використанням форми притчі. Однак заглиблення в літературний матеріал не означало відмову від експерименту, що відзначали багато дослідників. «Відданість ідеї ігрової природи театру, що її В. Кучинський задекларував на початку діяльності колективу» (Гринишина, 2002: 906), простежується і в інтерпретаціях творів Лесі Українки, створюючи несподівані акценти, що при цьому не суперечать основним ідеям авторки.

Втілення творів Лесі Українки є показовим з точки зору аналізу основних тенденцій режисури Володимира Кучинського та програмним для репертуарної лінії Львівського академічного театру імені Леся Курбаса. Ці вистави стали важливим етапом сценічної історії драматургії Лесі Українки.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Велимчаниця, О. (2012). *Традиції Леся Курбаса та український пошуковий театр кінця 1980-1990 рр.*, Матеріали міжнародної наукової конференції до 125-річчя від дня народження Леся Курбаса, 14-15 березня 2012 року «Леся Курбас в контексті світової та вітчизняної культури». Харків.
2. Гринишина, М. (2012). Платон «Бенкет» («Хвала Еросу» — Silenus Alcibiadis). М. Гринишина (ред.), *Український театр ХХ століття : антологія вистав.* (с. 904-907). Київ : Нац. акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец.
3. Кучинський, В. (2007) Володимир Кучинський: «Займаюся театром українського бароко», *Кіно-Театр*, № 4, 14-16.
4. Кучинський, В. (2002). Свідома еміграція в ритуал: Діалог про метод. *Просценіум*, № 1 (2), 48-53.
5. Липківська, А. (2007). *Світ у дзеркалі драми.* Київ: Кий.