

Аннічев Олександр Єгорович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
старший викладач кафедри театрознавства

e-mail: annichev@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-4096-4229

**Метод, прийоми і стильові особливості
режисури С. Пасічника
(на прикладі вистав 2010–2020 років)**

У статті розглянуто вистави головного режисера Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, заслуженого діяча мистецтв України Степана Володимировича Пасічника (1965 р. н.) з метою виявлення своєрідності методу та сценічних прийомів, що визначають індивідуальні стильові особливості постановок режисера. На основі власного театральньо-критичного аналізу актуальних вистав С. Пасічника 2010–2020 років, інтерв'ю з майстром та рецензій інших авторів було виявлено репертуарні уподобання майстра, де превалює тяжіння до трагікомедії, та певні особливості його методу: власний спосіб розбору п'єси або інсценізації (в основі якого – паралельний аналіз сюжету та притчі, що за ним стоїть), образність і метафоричність сценічної лексики і, водночас, глибоке психологічне дослідження дієвої лінії кожного персонажа. Режисер уважний до музичної драматургії вистав, де музика часто є контрапунктом до дії, розкриваючи режисерський підтекст вербального тексту; широко застосовується лейтмотивний принцип. Розглянуто професійні пріоритети С. Пасічника в комплексі всіх постановочних елементів: від сюжетного аналізу п'єси, репетиційного періоду, до художнього та технічного оснащення вистави. Підсумовано, що завдяки конкретиці й вибірковості застосованих прийомів, форма драматичних вистав С. Пасічника завжди мінлива, та висунуто думку, що філософські погляди режисера відповідають екзистенційному напрямку в мистецтві драматичного театру.

Ключові слова: *Степан Пасічник; Харківський театр імені Т. Г. Шевченка; режисура; вистава; аналітичний метод; стиль; репетиційний період; сценічний характер; постановочний прийом; «Королева краси»; «Танго»; «Two-Step на валізах».*

Постановка проблеми.

Степан Пасічник – актор, режисер з філософським мисленням, театральний педагог, поет, драматург, який має непересічний багатогранний талант, своєрідне світовідчуття, невтомну творчу енергію. Безперечна цінність його режисерської практики полягає саме в тому, що його спектаклі викликають інтерес не лише театральних критиків та істориків театру, а й великої глядацької, в тому числі молодіжної, аудиторії. Разом з тим, наразі існує лише одна наукова стаття, що досліджує творчий метод митця (на хронологічно більш ранньому матеріалі вистав 1990–2000 років) (Коваленко, 2012 b) – отже, питання залишається майже невисвітленим.

Мета цього дослідження – виявити особливості характерних для постановочної культури Степана Пасічника сценічних прийомів, його методу і стилю роботи над виставою.

Останні дослідження і публікації за темою. На жаль, серед виданих наукових і публіцистичних статей та інтерв'ю, в яких аналізуються вистави С. Пасічника, немає докладних досліджень його методу, прийомів та стильових особливостей його постановочної практики на сучасному етапі. Разом з тим, у контексті нашого дослідження були розглянуті наукова публікація Ю. Коваленко (Щукіної) «Режисерсько-педагогічний метод С. Пасічника як продовження традицій “Березоля”» (2012b), її ж статті у фаховій періодиці: «Режисер-поет» (Коваленко, 2012a) і «Степан Пасічник: “Для мене актуальний герой – Сірано. Бо його почуттів і думок бракує нашому цинічному світові”» (Щукіна, 2021); наукова стаття В. Любченко «“Самогубець” на харківській сцені: музично-сценічне прочитання С. Пасічником – Г. Фроловим» (2021) та рецензії на окремі вистави С. Пасічника театрознавців Н. Логвиної (2016), О. Чепалова (2018), Ю. Швеця (2013), Ю. Полякової (2016).

Завдання та методологія дослідження. Отже, завдання статті – визначити і охарактеризувати режисерсько-постановочні пріоритети С. Пасічника, який зараз є головним режисером Харківського академічного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка на прикладі актуальних за часом вистав; простежити основні етапи його творчої біографії, розкрити специфіку його режисерського методу, підходи до роботи з акторами, сценографом, композитором у найбільш показових сучасних виставах. Застосовано методи систематизації та узагальнення розрізненої інформації, зокрема, з власного театраль-но-критичного досвіду аналітики вистав С. Пасічника, а також біографічний, історико-хронологічний, компаративний та інтерпретаційний підходи з елементами методу реконструкції вистав.

Виклад основного матеріалу.

Одразу по закінченні акторського курсу народного артиста України О. Барсеяна у Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського Степан Пасічник призначався режисерами на відповідальні ролі у виставах за п'єсами видатних драматургів – М. Куліша, В. Винниченка, Лесі Українки, В. Шекспіра, С. Мрожека, І. Карпенка-Карого, Г. Ібсена, Дж. Патріка та багатьох інших. Йому випала рідкісна можливість грати по дві серйозні прем'єри в один театральний сезон, працюючи з дуже різними режисерами, які застосовували різні режисерсько-постановочні методи і виразні сценічні прийоми. Далося взнаки й те, що Степан з юних років був захоплений історією Харківського українського театру «Березіль», мріяв працювати тільки на його сцені і робив усе можливе, щоб стати частиною цієї легендарної трупи. Йому пощастило розпочати свій творчий шлях із чудовим режисером, художнім керівником театру, заслуженим артистом України Олександром Біляцьким, який одразу довірив йому серйозну роль Володі у виставі «Дорога Олена Сергіївна» за п'єсою Людмили Розумовської. Їхня творча співпраця була продовжена роботою над п'єсою Зіновія Сагалова, в основу якої ліг сюжет популярного на той час роману Маріо П'юзо «Хрещений батько», де молодий актор зіграв Майкла – сина і правонаступника мафіози дона Корлеоне.

1991 року С. Пасічник дебютував уже як режисер. Працюючи над виставою «Тасмунія», він самостійно перетворив три оповідан-

ня В. Винниченка на п'єсу, в який погодилися грати провідні артисти театру. На малій сцені С. Пасічник вправно організував творчий репетиційний процес. Насичена глибоким психологізмом драма, що стосується складних людських взаємин, відразу ж увійшла до репертуару, привернувши увагу інтелектуального глядача. На тлі тогочасного – переважно реалістичного – театрального мистецтва Харкова С. Пасічник апробував і використав модерністські засоби сценічної виразності, що склалися на ґрунті суто національних естетичних традицій.

Прем'єра його наступної вистави «Маклена Граса» за п'єсою М. Куліша відбулася в Києві в рамках відбіркового туру для участі у Днях української культури в Польщі (Spotkanie z Ukraine), де 1993 року ця вистава і представляла Україну. Саме цією виставою Харківський театр імені Т. Г. Шевченка вперше репрезентував своє мистецтво в Європі. Видатний польський режисер Анджей Вайда високо оцінив постановочну та виконавську культуру харківської театральної школи та режисерські дебюти Степана Пасічника. Протягом 1990-х «Маклені Грасі» аплодували в Харкові, Кракові та Познані (театральний проект «Malta-off», 1997), у Львові та Донецьку.

У 1994 році С. Пасічник вступив на факультет режисури драматичного театру Харківського інституту мистецтв (майстерня професора О. С. Барсеяна) і на третьому курсі навчання започаткував власний театральний колектив – своєрідний студійний театр «P. S.». Розмірковуючи про власний метод в режисурі у наш час, С. Пасічник підкреслив: «...[М]ої погляди склалися в процесі співпраці з такими різними режисерами, як Володимир Кучинський, Олександр Біляцький, Володимир Оглоблін, Вірляна Ткач... Спочатку це було інтуїтивне відчуття “свого” театру. Та згодом ти сприймаєш кожную зустріч з тим, з ким тебе зводить робота, як певну школу зі знаками “плюс” або “мінус”» (цит. за: Щукіна, 2021: 30).

2002 року за ініціативою секції театральної критики при Харківському відділенні Національної спілки театральних діячів України С. Пасічника було відзначено Муніципальною премією імені Мар'яна Крушельницького в номінації «Найкращий режисер року» (за виставу «Адвокат Мартіан»). Протягом 2006–2009 років

С. Пасічник уперше очолив колектив «шевченківців» як художній керівник. Його спектаклі нерідко ставали лауреатами, володарями дипломів і творчих премій у численних номінаціях. Не в останню чергу, індивідуальність митця завжди визначала його активна проукраїнська позиція. У 2009 році режисер був відзначений почесним званням заслуженого діяча мистецтв України.

Після нетривалого повернення до акторської діяльності, від 2012 року С. Пасічник знову здійснює постановки у Театрі імені Т. Г. Шевченка. У сценічному мистецтві С. Пасічника особливе значення має етичний рівень художнього погляду на життя з розкриттям мотивів людської поведінки, вчинків, переживань, що органічно спрямовує глядачів до емпатії та морального очищення. Як досвідчений режисер-постановник, Степан Пасічник тягнє до театральних прийомів, у яких реалістичні традиції сценічної правдоподібності тісно пов'язані зі знаковою символікою, яка завжди добре сприймається сучасним глядачем. Символічні значення у сценографії та в акторських роботах збагачують концептуальний задум його вистав емоційно забарвленими асоціаціями.

Сценічна редакція п'єси «Королева краси» М. Мак-Донаха повернула глядачам радість зустрічі зі справжнім драматичним мистецтвом, яким колись був відомий Харківський театр імені Т. Г. Шевченка. Велич і славу за всіх часів театру приносили спектаклі, в яких професійні та особисті якості режисера виявлялися через талановитих артистів. У «Королеві краси» С. Пасічника варто наголосити на культурі допоміжного забезпечення та технічного обслуговування вистави, оскільки вони безпосередньо пов'язані з режисерським методом, постановочним стилем та прийомами акторського втілення образів. Важливе значення у сценічній дії має відтворення на малій сцені «справжнього» і водночас театральньо-символічного побутового середовища. Сценічна реальність декорацій (здебільшого С. Пасічник працював з головною художницею театру Тетяною Медвідь), реквізиту та костюмів у його виставах не є копіюванням предметного середовища; завдання постановника, в першу чергу, полягає в тому, щоби стилізувати реальність предметами-знаками, які дозволяли б ототожнювати невідомі предмети з відомими за їх призначенням у реально-

му житті. Важливою вихідною подією вистави, яку вдало обґрунтували режисер і дві акторки, Майя Струннікова (Морін) і Олена Качан (Мег), є міжособна війна матері і доньки. Режисер наочно зближує експозицію тривалого спільного минулого героїнь з тією миттю, з якої починається конкретна дія, що набуває логічного сенсу лише в перспективі, після аналізу причинно-наслідкових зв'язків. «Королева краси» С. Пасічника – психологічно виважена вистава, не з примарною, а з реально обґрунтованою розв'язкою всіх намірів, заявлених на початку драматичної дії. Для цього режисерові завжди важливо підпорядкувати своєму постановочному задуму кожен дійову особу та, підготувавши актора до осмисленої дії, вивести його на «шахівницю». «Шахова локація» дійових осіб – не перебільшення, а аналітичний прийом, необхідний С. Пасічнику на першому етапі роботи над сценічним малюнком майбутньої вистави. Його режисерський метод, в підсумку, зводиться до того, що будь-які сумніви персонажа, завершуючись, переходять у свою протилежність, і тоді в житті дійових осіб з'являється новий виток взаємин, що породжують наступну протилежність, що призводить в результаті до безперервного потоку намірів (цілей) та варіантів їх досягнення. За такого аналітичного процесу кожна роль стає невід'ємною частиною загального ансамблю виконавців. Виникає докладна біографічна легенда, зживаючись з якою, актор здатний донести до глядача сенс трагічних перипетій, які випали на долю його сценічного персонажа. Вистава «Королева краси» продемонструвала вміння режисера переосмислити стиль і тональність викладу подій, заданих драматургом: «...[М]ожна уявити, яку надзвичайну роботу провів режисер, аби зняти з тексту чи не найжорстокішого з талановитих сучасних драматургів крижану коросту...» – зауважив театрознавець Ю. Швець (2013: 18).

У спектаклі «Two-Step на валізах» за п'єсою «Змішані почуття» американського драматурга Річарда Баера, змінивши фабулу твору, режисер пройшов на «два кроки» далі за драматурга і цим позбавив свою виставу нудної сентиментальності, перетворивши «типових представників» на живих і люблячих людей. Христіна, сценічна героїня актриси Агнеси Дзвонарчук, розбиваючи нездоланну перешкоду, наповнюється силою, і вже після цього, зваживши свої можливості,

тверезо оцінює свій вчинок – саме так сприймається сцена повернення Христини зі спальні, де вона скоїла те, чого так болісно боялася. Подальше сценічне життя персонажа змінює жанрову форму вистави, перетворюючи її з мелодрами на іронічну комедію з глибокими підтекстами. Артистка розставляє акценти ролі, немов плете мереживо, нитки якого дедалі ближче притягують до Христини страждаючого Германа Льюїса (Володимир Маляр). Перед нами вже не пригнічена бранка пам'яті про свого померлого чоловіка, а іронічна жінка, яка вистраждала друге кохання і впевнена в тому, що має на нього право. Отже, С. Пасічник продемонстрував унікальний прийом, який дозволив А. Дзвонарчук перетворити мелодраматичні події першого акту на забобон минулого часу й подарувати її Христині можливість кохати і бути коханою. Ю. Полякова акцентувала увагу на жанрово-стильовій редакції твору Р. Баера, зробленій С. Пасічником, та зазначала майстерне вибудовування ним архітектоніки вистави: «Фінальна картина немов би дзеркально відбиває мізансцену, зіграну на початку першої дії. Тільки тоді у великому пакувальному ящику ховалася збентежена жінка, яку налякав спалах пристрасті Генрі, а тепер – скривджений чоловік, якого Крістіна виманює, як краба з-під каменю, своїм несподіваним проханням одружитися з нею. Цей смішний епізод знижує пафос щасливого фіналу» (Полякова, 2016: 15). Н. Логвинова підкреслила, що у «Two-Step на валізах» С. Пасічник відійшов від притаманної його роботам 1990–2000 років демонстративної режисури, складної символістичної сценічної лексики у бік глибини опрацювання ролей акторами: «В колективі театру необхідно рости і формувати режисерів, що знають особливості кожного актора, навіть усієї трупи. Адже тільки точне потрапляння в індивідуальність і дає високий художній результат. С. Пасічник, обравши виконавців В. Маляра і А. Дзвонарчук, немовби розкрив високу художню силу театру» (Логвинова, 2016: 6).

Складна композиційна побудова драми «Танго» Славомира Мрожека протягом багатьох десятиліть привертала до себе увагу режисерів. Автор п'єси вишукано закодував причинно-наслідкові зв'язки, вміло сховавши їх за низкою побутових перипетій і конфліктних ситуацій, що виникають на їхньому ґрунті між дійовими особа-

ми. При цьому драматург у ремарках до діалогів обережно натякає на важливі деталі, підштовхуючи режисера до відповідних сценічних рішень (чому у квартирі вісім стільців, а на столі розставлений посуд різних епох, навіщо згадується давно померлий дідусь, а після його похорону у квартирі вже понад десять років красується ритуальний катафалк?). Все це провокує режисера на реалізацію вистави в прийомах театру абсурду, однак лише такий варіант відкинута С. Пасічником, бо він не здатний розкрити секретів складної драми С. Мрожека. Режисер зосередив увагу на традиційному реалістичному підході і, відштовхнувшись від нього, проклав оригінальний шлях, зручний для безперервної сценічної дії. Перший акт спектаклю він перетворює на своєрідний анклав, населений дивними типами, які роду свого не пам'ятають і невідомо навіщо живуть, приховані під звичними для повсякденного спілкування масками. Кожен із членів цієї сім'ї добре розуміє, чия сутність прихована під оманливою маскою близького по крові індивіда, але не робить спроби зазирнути під неї, боячись свого відкриття. Життя цих людей потонуло у брехні, що стала нормою побутового спілкування у стінах цієї оселі-звалища історичних рудиментів. Саме таким чином виникає аналогія, що уподібнює цю сім'ю до якоїсь держави, де втрачені нормальні зв'язки із зовнішнім світом. Використовуючи мешканців квартири у своїх інтересах і насміхаючись над культом сумнівних цінностей кожного, до будинку втерся маргінального вигляду громадянин Едуард (Роман Жиров). Йому вдається підкорити практично всіх, крім Артура (Євген Моргун). Останній – студент університету, єдиний, хто виходить за межі квартири, а якщо сприймати це символічно – за межі уявної держави. Таким чином режисер визначає протагоніста та антагоніста у боротьбі за лідерство: мета одного – будь-якими способами підпорядкувати собі дурний «народець», залишивши все як є, а завдання іншого – навчити і змусити переглянути своє життя з позицій інших етичних норм і моральних критеріїв. Аргентинське танго, що лунає у фіналі вистави, супроводжує танець двох чоловіків – пролетарія Едика і екс-еліти суспільства дядька Євгенія. Цей протиприродний танець, в якому сивий аристократ підкоряється пружній ініціативі люмпена, фокусує соціальний та психологічний зміст вистави.

Вистави «Королева краси», «Танго» і «Two-Step на валізах» – наочний доказ того, що аналітичний метод С. Пасічника активно впливає на психологічний стан артиста, даючи можливість органічно відтворювати боротьбу внутрішніх протиріч, що виливається у низку конфліктних імпульсів. Художній образ кожної поставленої ним вистави постає як результат дослідження психофізичного стану сценічних персонажів, пов'язаних складними взаєминами. Використаний у роботі над спектаклями постановочний метод дієвого аналізу вимагає для своєї реалізації набору відповідних прийомів, що застосовуються у репетиційному процесі. Згодом сценічні прийоми сприймаються як оригінальні пристосування для виразного трактування актором сценічного характеру.

Практично в кожній виставі С. Пасічник використовує прийом, який в сучасній теорії драми називається «розпізнаванням», що завжди слідує за трагічною помилкою. У його спектаклях він доручений не основним, а допоміжним дійовим особам. У «Two-Step на валізах», де зміна картин відбувається за допомогою коротких інтермедій за участю двох працівників фірми з упаковки речей, перевезення меблів та дрібного домашнього скарбу, два чарівні хлопці – Ральф (Валерій Брильов) і Чак (Михайло Терещенко) включені в дію як сторонні спостерігачі, які з легким гумором оцінюють і коментують один одному дивні, на їх погляд, відносини між двома незнайомцями. Крім цього, на них покладено символічну місію поступово спустошувати інтер'єр квартири. Після кожної їх появи вітальня звільняється від предметів інтер'єру. Ось уже згорнуті штори, винесені камінні статуетки і зняті зі стін улюблені ляльки-символи, що уособлювали дружну сім'ю, яка колись збиралася в цій кімнаті. Господиня не дозволила запакувати тільки П'єро, попросивши Ральфа повернути його на стіну. І глядачі починають здогадуватися, кого символізує цей П'єро: чоловіка, що помер, або того, хто вже зайняв його місце в серці самотньої жінки.

У «Танго» прийом «розпізнавання» діє через Стоміла (Валерій Брильов) – неадекватного «алхіміка» душ людських. Дивний персонаж, граючи з ляльками, подає потрібну інформацію про залаштункове життя сімейства, яке опинилось у фокусі уваги драматур-

га. У невеликому епізоді актор віртуозно балансує на межі життєвої правдоподібності та театрального гротеску.

Ті ж функції покладено на ефемерну Віру (Тетяна Петровська) у сценічній версії чеховської драми «Дядя Ваня». Примарна поява покійної дружини Івана Войницького стає драматичним лейтмотивом вистави – в емоційно напружені моменти її образ виникає, щоб заспокоїти Івана. Придумана С. Пасічником роль безмовної провісниці трагічної розв'язки залишається в пам'яті так само, як і інші дійові особи. Завдяки сценам містичної присутності Віри, незримої для інших персонажів, які актриса проживає з глибоким внутрішнім хвилюванням, нам стає зрозумілим її минуле життя та місце в ньому Войницького. Отже, саме Віра є ключем до розгадки основного режисерського задуму драми «Дядя Ваня».

Існує таке поняття, як активований режисером персонаж, що впливає своєю енергетикою на психологічний стан оточуючих дійових осіб. Для цього потрібний добре підготовлений режисером артист, здатний у процесі сценічної дії втілювати його постановочні ідеї, прийоми та жанрову стилістику вистави. Саме такі актори зіграли головні ролі у драмі «Дядя Ваня» і трагіфарсі «Самогубець» за п'єсою М. Ерדмана, постановках, які, після низки вдалих вистав на малій сцені, С. Пасічник успішно здійснив на основній сцені театру.

Одним з характерних режисерських прийомів С. Пасічника є музичний контрапункт до дії. Аналізуючи співтворчість режисера з композитором Г. Фроловим над виставою «Самогубець», В. Любченко відстежила дві основні музичні теми спекиаклю, що багато разів інтонаційно та ритмічно варіюються, залежно від режисерського підтексту: «Перша музична тема вистави ... є тим ядром, що, трансформуючись, змінюючи жанр, темп, тембр, подекуди, й звуковисотність, стає джерелом для створення подальших тем» (Любченко, 2021: 204). «Мелодичний контур» іншої теми (яка у виставі характеризує «інтелігенцію») «... запозичений з української народної пісні “Ішла дівча лучками”», її мелодія «... у поєднанні зі співом її на склад “па” перетворюється на звуковий образ ницого, примітивного, міщанського мислення і засіб викриття вульгарної і непристойної людської поведінки, не вартої душі Подскальникова» (там само: 209).

В останніх за часом виставах С. Пасічника велику роль також відіграв амбівалентний реально-символістичний простір. О. Чепалов писав про сценографію вистави «Самогубець»: «Режисер із художником Тетяною Медвідь явно хочуть відійти від звичної комедії комунального побуту – на задньому плані є кін із завісою, щоби глядачі не забували: перед ними театральне видовище, а не картинки минулого. А ще у сценографії є “вічний календар” із запасом на століття...» (Чепалов, 2018). У виставі «Дядя Ваня» сцена насичена образами і алегоріями: садова гойдалка, дзеркало, розкрите вікно, акторська гардеробна, гримувальний столик, пеньки від колишнього саду, самовари і патефон. Адже при розборі п'єси з акторами режисер свідомо закладав концепцію «театру в театрі».

Висновки.

Режисура С. Пасічника на основній та малій сценах Харківського театру імені Т. Г. Шевченка зазнала значної еволюції, від «демонстративного» типу (1990–2000 роки) до глибоко реалістичних і, водночас, сценічно образних вистав, у яких режисер прагне розкрити та подати актора-особистість. Як режисер, С. Пасічник тяжіє до жанру трагікомедії, однак завдяки конкретиці й вибірковості застосованих прийомів, форма драматичних вистав С. Пасічника завжди мінлива, а філософські погляди режисера відповідають екзистенційному напрямку в мистецтві драматичного театру. У триумвіраті з художницею Т. Медвідь та композитором Г. Фроловим режисер прагне відтворити на сцені амбівалентне середовище і варіативну музично-інтонаційну сферу, що допомагають глядачу сприймати не лише сюжет, але й при-тчу, що стоїть за ним. Режисер використовує музику як складову драматургічного плану своїх вистав, широко застосовуючи лейтмотивний принцип. Музичний супровід часто виступає в його виставах у якості «контрапункту» до дії, розкриваючи за вербальним текстом режисерський підтекст. З роками С. Пасічник напрацював власний унікальний метод аналізу тексту. Актор у його виставі – не лише персонаж, але й особистість, персону. Режисер вміло використовує, зокрема, такий прийом, як «активований персонаж». Протягом останнього десятиліття репертуарна палітра С. Пасічника включає як світову та українську класику, так і кращі сучасні європейські драми. Разом з тим, у своїх

виставах режисер виступає не просто як їх постановник, а як вдумливий інтерпретатор, піддаючи ревізії як жанр, так і стиль авторського твору.

У контексті сучасних театральних пошуків режисура Степана Пасічника є відображенням суті того періоду, коли (у 1930 роки) було перервано чи штучно призупинено природний шлях розвитку українського театру. На його думку, щоб рухатися далі, необхідно відновити важливу ланку, яка грубо вирвана з ланцюга української культури. Режисер повертає модерністські засоби театральної виразності, що склалися на ґрунті національних етико-естетичних традицій, і передає їх зі сцени у властивій лише йому творчій манері.

Перспективи подальших розвідок. Творчість заслуженого діяча мистецтв України С. В. Пасічника безперечно, заслуговує на фундаментальне дослідження. Низка тем може бути розкрита в окремих наукових статтях: українська класика у його режисерсько-постановочній практиці на сцені Театру імені Т. Г. Шевченка та недержавного театру «Р. S.»; п'єси, створені С. В. Пасічником за сюжетами українських письменників В. Винниченка, І. Франка; поетичний театр С. Пасічника за спадщиною Лесі Українки, Л. Костенко, О. Теліги, Т. Шевченка; педагогічна діяльність режисера у ХНУМ імені І. П. Котляревського та інші.

ЛІТЕРАТУРА

- Коваленко, Ю. (2012а). Режисер-поет. *Український театр*, 4, 26–27.
- Коваленко, Ю. (2012б). Режисерсько-педагогічний метод С. Пасічника як продовження традицій «Березоля». У зб.: *Лесь Курбас в контексті світової та вітчизняної культури. Матеріали міжнародної наукової конференції до 125-річчя від дня народження Леся Курбаса, 14–15 берез. 2012 р., Управління культури і туризму Харківської облдержадміністрації*, сс. 189–195. Харків: [б. в.].
- Логвинова, Н. Р. (2016). Режисерські глибини вистави Степана Пасічника. *Кіно-театр*, 6, 5–6.
- Любченко, В. Ю. (2021). «Самогубець» на харківській сцені: музично-сценічне прочитання С. Пасічником – Г. Фроловим. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIV, 199–214.

- Полякова, Ю. (2016). Осіння рапсодія. *Український театр*, 5–6, 12–15.
- Чепалов, О. (2018, 15 бер.). Наше діло не труба. *День*.
- Швець, Ю. (2013). Продавці дощу. *Кіно-театр*, 1, 17–18.
- Щукіна, Ю. (2021). Степан Пасічник: «Для мене актуальний герой – Сірано. Бо його почуттів і думок бракує нашому цинічному світові». *Кіно-театр*, 2, 29–32.

REFERENCES

- Chepalov, O. (2018, March 15). Our business is not a trumpet. *Day* [in Ukrainian].
- Kovalenko, Yu. (2012a). Stage director-poet. *Ukrainian theater*, 4, 26–27 [in Ukrainian].
- Kovalenko, Yu. (2012b). S. Pasichnyk's director' and pedagogical method as a continuation of "Berezil" traditions. In *Les Kurbas in the context of world and national culture. Materials of the international scientific conference for the 125th anniversary of the birth of Les Kurbas, March 14–15, 2012, Department of Culture and Tourism of the Kharkiv Regional State Administration*, pp. 189–195. Kharkiv: [no indicated] [in Ukrainian].
- Liubchenko, V. Yu. (2021). "Suicide" on the Kharkiv stage: music and stage reading by S. Pasichnyk – H. Frolov. *Aspects of historical musicology*, XXIV, 199–214 [in Ukrainian].
- Lohvynova, N. R. (2016). Director depth of Stepan Pasichnyk's performance. *Cinema-theater*, 6, 5–6 [in Ukrainian].
- Poliakova, Yu. (2016). Autumn rhapsody. *Ukrainian theater*, 5–6, 12–15 [in Ukrainian].
- Shchukina, Yu. (2021). Stepan Pasichnyk: "For me, Cyrano is a relevant hero. Because his feelings and thoughts are lacking in our cynical world". *Cinema-theater*, 2, 29–32 [in Ukrainian].
- Shvets, Yu. (2013). Sellers of rain. *Cinema-theater*, 1, 17–18 [in Ukrainian].

Oleksandr Annichev

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Senior Lecturer, the Department of Theater Studies
e-mail: annichev@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-4096-4229

Method, techniques and stylistic features of S. Pasichnyk's stage direction (based on the performances of 2010–2020)

Statement of the problem.

The article examines the performances of the chief director of the Kharkiv Taras Shevchenko State Academic Ukrainian Drama Theater, Honored Artist of Ukraine Stepan Volodymyrovych Pasichnyk (born in 1965). Stepan Pasichnyk is an actor, a director with a philosophical mindset, a theater teacher, a poet, a playwright, who has an unparalleled multifaceted talent, a unique worldview, tireless creative energy, and his performances arouse the interest not only of theater critics and theater historians, but also of a large audience, including youth. At the same time, there is currently only one scientific article that examines the creative method of the artist on the earlier material of 1990–2000 (Kovalenko, 2012b), also the articles of same author in periodicals (Kovalenko, 2012a, Shchukina-Kovalenko, 2021). Another scientific article is devoted to the musical component of one of the director's performances (Liubchenko, 2021); there are also reviews of selected S. Pasichnyk's performances (Lohvynova, 2016; Chepalov, 2018; Shvets, 2013; Poliakova, 2016). Therefore, the question remains almost unsolved.

Objectives and methods of the research.

The purpose of this study is to reveal the peculiarities of S. Pasichnyk's stage techniques, his method and style of work on the play, which are characteristic of his staging culture. The methods of systematization and generalization of scattered information are applied, in particular, from our own theater-critical experience of analyzing S. Pasichnyk's plays, as well as biographical, historical-chronological, comparative and interpretive approaches with elements of the reconstructing the performances.

Results and conclusion.

S. Pasichnyk's directing has undergone a significant evolution, from the "demonstration" type (1990–2000) to deeply realistic and, at the same time,

theatrically imaginative performances, in which the director seeks to reveal and present the personality of the actor. As a director, S. Pasichnyk gravitates towards the genre of tragicomedy, however, due to the individualization of the techniques used, the form of his dramatic performances is always changing, and his philosophical views correspond to the existential directing in the art of dramatic theater. In a triumvirate with the painter Tetiana Medvid and the composer Hennadii Frolov, the director aims to recreate an ambivalent environment and a variable musical and intonation sphere on the stage, which help the viewer to perceive not only the plot, but also the parable behind it. The director uses music as a component of the dramatic plan of his performances, widely applying the leitmotiv principle. Musical accompaniment often appears in his performances as a “counterpoint” to the action, revealing the director’s subtext of the verbal text. Over the years, S. Pasichnyk developed his own unique method of text analysis. The actor in his performance is not only a character, but also a personality. The director skillfully uses, in particular, such a technique as “activated character”. Over the last decade, S. Pasichnyk’s repertoire includes world and Ukrainian classics, as well as the best modern European dramas. At the same time, in his performances, he acts not only as their director, but as a thoughtful interpreter, subjecting to revision both the genre and the style of the author’s work.

In the context of modern theatrical searches, Stepan Pasichnyk’s directing is a reflection of the essence of the period when (in the 1930s) the natural path of Ukrainian theater development was interrupted or artificially suspended. In his opinion, in order to move forward, it is necessary to restore an important link that was roughly torn from the chain of Ukrainian culture. The director brings back the modernist means of theatrical expressiveness developed on the basis of national ethical and aesthetic traditions, and conveys them from the stage in a unique creative manner. So, the activity of the Kharkiv artist undoubtedly deserves further fundamental research.

Keywords: *Stepan Pasichnyk; the Kharkiv Taras Shevchenko Academic Drama Theater; stage direction; performance; analytical method; style; rehearsal period; stage character; staging technique; “Beauty Queen”; “Tango”; “Two-Step on Suitcases”.*

Стаття надійшла до редакції 11 грудня 2022 року