

Режисерський метод Степана Пасічника

Перш ніж звернутися до вистави "Самогубець" за п'єсою Миколи Ерדмана, заслуженого діяча мистецтв України Степана Володимировича Пасічника на сцені ХАДТ ім. Т.Г. Шевченко, слід простежити його режисерсько-постановочну практику, починаючи з дебюту виставою «Таємниця» поставленою в 1991 році за його авторською п'єсою, в єдиний сюжет якої увійшло кілька оповідань Володимира Винниченка.

Дослідження глибокого психологічного стану дійових осіб підштовхувало персонажів «Таємниці» на серйозний діалог, пропущений акторами через свій внутрішній світ і захоплюючи глядачів несподіваними вчинками. Режисера найменше хвилювала жанрова форма, його цікавив масштаб досліджуваної в виставі особистості, природно зумовленої своєю поведінкою в обраній жанровій характеристиці сценічної дії. На думку багатьох критиків, це був скоріше психологічний нарис до якогось глибокого задуму масштабного твору.

Цьому знаходиться підтвердження з появою в 1993 році «Маклени Гриси» за Миколою Кулішом, що викликала до себе інтерес не тільки у харківських театральних діячів, а й за кордоном. Сценічна версія цієї п'єси взяла участь у міжнародному фестивалі «Malta off» в Польщі. Тоді роботу Степана Пасічника високо оцінив видатний діяч польського театру і кінематографу Анджей Вайда. Його слова згодом мали істотний вплив на постановочну манеру Пасічника, підштовхнувши його до усвідомленого застосування складного театального прийому — емпатичного взаємовпливу сценічних партнерів один на одного.

Спроба застосувати такий метод в роботі над виставою «Адвокат Мартіан» за Лесею Українкою, на жаль, не увінчалася успіхом. По-перше, поетична драма вимагала до себе особливого ставлення, і її мало «надихала» емпатія. По-

друге, виставу придушувала витончена сценографія, що не допомагала, а скоріше ускладнювала сприйняття глибоких сенсів поетичної символіки Лесі Українки.

Вирішивши все-таки продовжити експерименти з яскравою театральною формою, Степан Володимирович створює п'єсу «Кирпатий Мефістофель» за однойменним романом Володимира Винниченка і ставить за нею виставу, в якій досліджує прийом, запозичений у Леся Курбаса: можливість особливого розташування на сцені декілька одночасно існуючих об'єктів за принципом наближених і віддалених від глядачів мізансцен. Такий прийом дав йому можливість розширити просторові рамки малої сцени і надати загальній дії метафоричну образність.

Натхнений успіхом «Мефістофеля», режисер вирішується на відчайдушний крок, звернувшись до творчості Юхана Августа Стріндберга. Поставлена за його творами абсурдна драма «Негода» через нагромадження знакових фігур, що не визначають конкретного місця дії, представляла собою лише окремо існуючі фрагменти сюрреалістичних замальовок-мізансцен, мало пов'язаних наскрізною дією. Абсурдне трактування п'єси не знайшло розуміння у публіки, а тому вона мала дуже коротке сценічне життя.

У 2008 році Степан Володимирович виходить на основну сцену театру з виставою «Л.Ю.Ч.Е.», поставленою за п'єсою литовського автора Лаури Черняускайте. Режисер, слідуючи за драматургом, спробував звести моральну ваду в етичну форму чесноти. У виставі не виявився образ героя, типового для нашого часу, а тому вона була сприйнята як претензійний кіч і інтерес глядачів до неї швидко згас.

Режисер-постановник важко переживав чергову творчу невдачу, намагаючись розібратися в причинах поразок, супроводжуваних йому на основній сцені. Саме в цей період у нього народжується цікавий задум сценічного прочитання «Сойчиного крила» Івана Франка. Вистава за цією новелою була

поставлена на сцені театру «Post Scriptum. », в якому Степан Володимирович сам зіграв, на думку рецензентів, не персонажа Івана Франка, а самого себе.

Три дійові особи, а насправді, тільки одна, в свідомості якого жваво викристалізовувалися ті, кого він любив, зневажав та засуджував...

Розкривався локальний внутрішній конфлікт людини, блукаючого по лабіринту пам'яті в пошуку істини, в спробі визначити той момент, коли була допущена трагічна помилка, яка змінила його життєвий устрій. У

«Сойчиному крилі» режисер виявив властиві театральним реформаторам минулого модерністські засоби сценічної виразності, що склалися на ґрунті суто національних етичних традицій, які в подальшому і визначають оригінальну творчу манеру, властиву тільки режисерсько-постановочній практиці Степана Пасічника.

Професійна програма, мабуть, була переглянута Степаном Володимировичем з позицій франківського Хоми, були зроблені висновки і визначився стійкий творчий формат майбутніх вистав. Доказом тому стали успішні прем'єри «Королеви краси» по Мартіну МакДонаху, «Two-Step на валізах» Річарда Баєра, але особливої розмови заслуговує «Танго» за Славоміром Мрожеком, де і намітився основний задум вистави «Самогубець». Не випадково в «Танго» був задіяний актор Роман Жиров, який раніше ніколи не брав участі в виставах, поставлених Степаном Пасічником.

Якщо провести порівняльну характеристику рис, властивих Едуарду з «Танго» і Подсекальнікову з «Самогубця», то створюється певний образ типу, який пройшовши шлях від радянського міщанина, з'явившись на світ після жовтневого перевороту 1917 року, трансформується чужерідним ідеологічним елементом вторгненим в соціально-політичний устрій післявоєнної Польщі.

Спробуємо розібратися в незвичайній трансформації цього характеру, наміченого режисером у виставі "Танго".

Отже, Семен Подсекальніков (Роман Жиров), прагнучи змінити свій життєвий уклад вирішує накласти на себе руки. Конфлікт, причиною якого стала ліверна ковбаса, як уособлення рівня життя Подсекальнікова, стає джерелом драматичної дії і подальших подій пов'язаних з Семеном Семеничем. З'являються прихильники і противники поставленої ним мети.

Серед противників, що відмовляють його від цього задуму - дружина Марія (заслужена артистка України Майя Струннікова), теща Серафима Іллівна (народна артистка України Агнеса Дзвонарчук), а також приєднавшись до них сусіди - Калабушкін (заслужений артист України Валерій Брильов) і Маргарита Іванівна (Тетяна Петровська). Знаючи про захоплення Подсекальнікова музикою, і бажаючи таким чином відволікти його від прийнятого ним рішення, дружина з тещею на останні гроші купують йому тубу, але через відсутність навичок гри, Семен Семенович знову влаштовує скандал. Серед прихильників самогубства Подсекальнікова виявляється інтелігент Арістарх Гранд-Скубік (народний артист України Володимир Маляр), з проханням викрити в передсмертній записці чинну владу, адже образ покійника, як ідейного борця, не примусиш мовчати. Аналогічно з Гранд-Скубіком, прихильниками є письменник Віктор Вікторович (Дмитро Петров), що закликає померти в ім'я мистецтва, Отець Єлпідій (Михайло Терещенко) з проханням загинути заради ідей релігії і Клеопатра Максимівна (Вікторія Шматько), в ім'я якої варто застрелитися, і таким чином ревнувати її нареченого.

У багатонаселеній виставі чітко розроблена індивідуальна характеристика кожного персонажа, вибудовуючи навколо особистості Семена Семеновича взаємини, справляючи суто емпатичний взаємовплив персонажів один на одного. Подсекальніков зібравши необхідну інформацію про кожного, погоджується стати для них лідером, здатним втілити їх бажання і з такої нагоди влаштовується прощальна вечеря. Таким чином рішення Семена Семеновича стає стрижнем інтриги наступних конфліктних ситуацій, що

яскраво проявляються в картині на банкеті, де мізансцени вибудовуються за принципом наближення і віддалення сценічних планів. Сценографія художника-постановника заслуженого діяча мистецтв України Тетяни Ведмідь, послідовним рішенням режисера звільнити сценічний простір від нагромаджених декорацій, стала комфортною для розподілу Степаном Пасічником сценічних точок, де кожна мізансцена є низкою дрібних конфліктних ситуацій вдало підтримуючих собою темпо-ритм вистави. Відчуття вільного простору дає можливість акторам, за рахунок віддалених масових мізансцен, посилити характер кожного персонажу.

Режисер-постановник вперше на великій сцені активно задіявши всі сценічні плани, органічно заповнив простір вистави, тим самим створивши певну атмосферу. Після подій на банкеті, розкривається важливий конфлікт між сім'єю, адже дружина з тещею вже не вірять в задум п'яного Подсекальнікова накласти на себе руки, але в момент коли несподівано в будинок заносять невідомо ким замовлену труну, Семен Семенович розуміє, що у нього немає іншого виходу як втілити свій задум. Цей потужний вузловий конфлікт стає кульмінаційною точкою вистави, завершаючи перший акт.

У сцені на кладовищі, для всіх стає повною несподіванкою воскресіння Подсекальнікова. Ця звістка кардинально змінює якість уявної розв'язки - сім'я радіє за нього, а прихильники розчарувавшись відходять на другий план. Як з'ясувалось, Подсекальніков зовсім і не збирався помирати, адже усвідомлюючи всю ситуацію, що склалася, він розуміє як потрібно діяти. Причиною, якою стала ліверна ковбаса, стає наслідком того, що не обов'язково приносити себе в жертву для досягнення своїх інтересів. Соціально-політичні зміни в країні, не виправдали очікувань Подсекальнікова і він усвідомлює які необхідно вжити заходи на основі висловлених персонажами бажань і надалі таким чином маніпулювати їхніми інтересами. В трактуванні Романа Жирова саме уявна смерть його персонажа пов'язана з думкою про те, як з вигодою для себе необхідно діяти в складених

обставинах. Режисер-постановник поглиблює цю деталь мізансценічно виводячи монолог Подсекальнікова з віддаленого плану на просценіум, чітко проводячи трансформацію персонажу від витoku драматичної дії, де ним проговорюється фраза:

«Нехай я краще помру на ґрунті ліверної ковбаси, а їсти її я все одно не буду.», до розв'язки, де перед нами постає інший характер людини, яка вже впевнено та пафосно виголошує вирок:

«З першого дня революції ми нічого не робимо. Ми тільки ходимо один до одного в гості і говоримо, що нам важко жити. Тому що нам легше жити, якщо ми говоримо, що нам важко жити. »

Таким чином, персонаж що зав'язав конфлікт — невпевнений, плентається з однієї думки на іншу, намагаючись знайти вихід з обставин, що склалися на початку драматичної дії, формується в цілеспрямовану людину, здатною втілити свої інтереси за рахунок інших.

Справжня розв'язка стає відкритим фіналом. В процесі низки конфліктних ситуацій особистість Подсекальнікова розкривається як характер людини здатного керувати бажаннями мас або іншими словами він стає вірним прибічником тоталітарного режиму. Підсумок такої трансформації можна спостерігати в виставі «Танго», де персонаж Едуард зіграний все тим же Романом Жировим стає символом чужорідної для післявоєнної Польщі ідеології.

Сценічний образ вистави вибудовується за рахунок костюмів, стилізованих під часи НЕП, пророблених художником Аліною Горбуною, а також за допомогою музичного супроводу композитора Геннадія Фролова, створюючи тим самим певний антураж далекої епохи. Шестерня годинникового механізму, що розташувалася на сценічному заднику, відраховує не години, а роки, нібито переводячи стрілки символічного годинника з минулого в порядок нового часу.

Густо населена акторами вистава існує в ансамблевій системі, умови якої диктує Подсекальніков не тільки як персонаж-лідер, але і як актор Роман Жиров — носій жанрової природи в рамках зазначеного режисером жанру — трагіфарс. Саме тому висока імпровізаційна культура виконавців, являє собою галерею яскравих виразних сценічних образів, котрі при цьому не виходять за межі режисерського задуму.

Інтермедійні вставки спеціально подаються Степаном Пасічником для того щоб підвищити або знизити емоційний градус дії, підтримуючи тим самим загальний темпо-ритм вистави.

Незважаючи на неодноразові зміни акторського складу, вистава, як і раніше користується великою популярністю і увійшла до лонг-листу Національної премії України імені Тараса Шевченка в галузі театрального мистецтва.