

Юлія ЩУКІНА

ПАНДЕМІЯ І СЦЕНА. ФЕНОМЕН ТЕАТРУ “POST SCRIPTUM” У ХАРКОВІ

Упродовж сезонів 2020/2021 глобальною проблемою для театрального мистецтва стали виклики пандемії: локдауни, коли припинялися або істотно обмежувалися публічні покази вистав; відсутність фінансової стабільності (рішення керівництва театрів про часткову виплату заробітної платні, “простій”, звільнення частини працівників); щоденний ризик здоров’ям і навіть життям акторів та інших працівників театру в разі, якщо показ вистав був можливим. Усі ці труднощі постали перед державними театрами України, а діячі приватного сектору театру опинилися просто за межею існування. Пандемія спричинила колапс.

Трудищі та подвиги двох останніх театральних сезонів ми зафіксуємо на прикладі єдиного недержавного репертуарного україномовного театру в Харкові – “P.S.”.

Навесні 2019 року театр відсвяткував своє двадцятиріччя. Ця дата сприймається як феномен, адже за час існування жодної підтримки від керівництва області й міста цей театр не отримав, постійного спонсора не мав, проте щосезону випускав щонайменше дві прем’єри та самотужки вносив орендну платню за приміщення. У березні 2020-го “P.S.”, як і театри скрізь у світі, призупинив прокат свого репертуару. Продовжувався репетиційний процес, інтенсивність якого збільшилася. Однак, наприкінці весни стало очевидним, що театр не в змозі самостійно вирішити проблему із орендою.

Напередодні першого локдауну встигли випустити прем’єру – ліричну комедію “Старший син” О. Вампілова в постанові головного режисера, заслуженого діяча мистецтв України Степана Пасічника та режисерки Світлани Пасічник. Визначальною рисою втілення першої в історії цього театру п’єси радянського автора стало транспонування сюжету з кінця 1960-х у наш час. Щоправда, матеріал не в усьому піддався такій інтерпретації – надто вже змінилися поведінкові норми та самі темпи життя людей відтоді, як була написана ця п’єса. Загальний тон вистави – світлий. Це стосується й емоційного тону, і “теплих” охристих декорацій та костюмів. Здається, задум постановників полягав у тому, щоб герої вистави виглядали геть роз-



Степан Пасічник – Сарафанов, Євген Моргу́н – Бусигін, Лариса Читака – Наташа, Ярослав Соломко – Кудимов, Христина Воловик – Ніна у виставі “Старший син” О. Вампілова. Режисери – Степан і Світлана Пасічники. Театр “P.S.” (Харків), 2020 р.



Степан Пасічник – Сарафанов, Євген Моргун – Бусигін, Христина Воловик – Ніна, Ярослав Соломко – Кудимов, Данило Карабейник – Сільва у виставі “Старший син” О. Вампілова. Режисери – Степан і Світлана Пасічники. Театр “P.S.”, Харків, 2020 р.

чиненими у звичайному для них середовищі. Адже плащ Сарафанова та піджачок Ніни буквально тон у тон згармоніювали з кольором шпалер. Прийом “чистої зміни” декорацій в таємничому контражурі римується з умовно поданим “інтер’єром радянської класики”. Вікна, меблі, дроти і навіть родинні фото у рамках тут зазначені лише графічною лінією. У фіналі ж, коли марафон маніпулятивної брехні завершено, і герої нарешті постають у своїх справжніх взаєминах, рамки із “каляками-маляками” обертаються своїм зворотним боком, а там – документальні фотопортрети сценічних братів і сестер, щасливих пар або... батька театру і всіх його “дітей”.

У цій виставі не сталося дива розжоврювання почуттів Ніни (Христина Воловик) і Бусигіна (Євген Моргун). Фокус погляду на головного героя п’єси зсунувся у бік почуття, що виникло в Бусигіна до псевдобатька – музики-невдахи Сарафанова (С. Пасічник). Сценічна правда героя Є. Моргуна зосереджена в типі чуйної, але дезорієнтованої людини, яка саме у цій точці землі несподівано знайшла свого вчителя. У виставі підкреслено душевну близькість цих персонажів. Підбадьорюючи Сарафанова шляхетністю місії грати для людей в горі та радості, Бусигін так зворушливо куйовдив його посивіле волосся... У цей психологічний жест, як і в почуття обох героїв, віриш безумовно, вони і є серцем “Старшого сина” в театрі “P.S.”.

Вистава загалом сильна чоловічим ансамблем. До пари одне одному інтелегентного типажу рефлексійний Бусигін та далеко не поверховий, небезпечний життєлюб Сільва. В ролі останнього Данило Карабейник сповна використав притаманну йому музичність, акторський спів під власний гітарний акомпанемент, щоб створити образ спритного пронози, з категорії тих, кого краще мати другом, аніж ворогом. Відповідно до цієї концепції С. Пасічник вибудував Сільві його єдиний монолог, переакцентувавши вампільвську тональність циніка-базікала на тон жорсткого і розчарованого Мефістофеля (дівчина, яка тонула, і яку він порятував, виявилася не вродливою...). Якоюсь несподіваною в матеріалі ліричного гатунку чоловічою силою, зброєю магнетизму вразив цей Сільва у сцені флірту, в якій

він облутував досвідчену Наталю (Катерина Бакай) зримим пластично-інтонаційним павутинням спокуси. Саме ця сцена остаточно доформувала палку симпатію глядачів до закоханого в Наталю Васінки. Його трагікомічно, але оптимістично зіграв Дмитро Тарасюк, який виявив нонконформізм і силу чоловічого характеру в оманливо тендітній оболонці. Серед усіх бачених досі версій “Старшого сина”, у харківській вперше запам’ятався Кудимов. Ярослав Соломко зіграв його дієвим чоловіком-кременем, із кар’єрною ідеєю-фікс та сталевими принципами організованості власного життя. Такого з обраного шляху (сьогодні – відмінника навчання і стрільби, а післязавтра – генерала) і бронетранспортером не прибереш. Та навіть такий Кудимов, врешті-решт, наразився на оплески глядачів – коли виявив всю свою кумедну неадаптивність у цій достоту переповненій коханням оселі та, наштовхнувшись на холод з боку нареченої, рефлекторно вирівнював і вирівнював градус свого кашкета, згідно з уставом.

Сарафанов-С. Пасічник – безсумнівний лідер ансамблю вистави. Проте, запитанням без відповіді залишилося: який вік героя грає актор? Інколи здається, що його Сарафанову за шістьдесят (сльозливий, спить удень). Але ж, за автором, він не має ще й п’ятдесяти, адже лише двадцять два роки тому, повертаючись з армії, у завітчаному каштановою піною Чернігові зазнав він найбільшого кохання свого життя. Інколи С. Пасічник пояснює цю невідповідність алкоголізмом Сарафанова – музики, якого було звільнено з філармонії. При тому, що саме його герой – єдиний, який у почуттях не бреше нікому (навіть самому собі), режисер зіграв його як дуже складну особистість. Роль Сарафанова спирається на два драматичні моно-

логи. У просторі невеликої зали театру, ви-несений на авансцену, монолог про розра-ду для людей, які жили чесно, лунає наче позиційна молитва. Та сила енергії думки і почуття, з якою С. Пасічник перебирає на себе всю без залишку увагу, так просто формулюючи заповітні мрії більшості гля-дачів, справляє несподіване у цій постанов-ці потужне враження. Другим монологом С. Пасічник вже цілковито розриває жанр ліричної комедії, прориваючись у “тра-гедійне”. У тому, як Сарафанов жорстко, страшно розставляє для всіх хатніх пріори-тети: “Все одно ти – мій син. Попри все, що я дізнався, ти – мій син”, відчувається, як в сентиментальному п’яничці пробудився трагедійний трибун. А звідси вже тільки один крок (і його режисери зробили) до мі-зансцени-ремінісценції рембрандтівського “Повернення блудного сина”.



Катерина Бакай – Вона, Кирило Лукаш – Він у виставі “Пригода ведмедиків панда...” М. Вішнека. Режисер – Степан Пасічник. Театр “P.S.”, Харків, 2020 р.

Вистава триває майже три години. Етюдна дія, мізансценічні рефрени звиваються у самодостатні на-строєві “переходи” між картинами. Так, у справжню сюїту урочистої ініціації Чоловіка виростає у Д. Та-расюка оцінка підпалу житла сусідки, що його вчи-нив ревнивий Васінька. Ближче до розв’язки вистави чорний кухоль, з якого судомно п’ють воду, взагалі переходить від одного персонажа до іншого, стаю-чи дотепним індикатором розбурханих почуттів. У поставі п’єси про всепоглинаючу та всевибачливу любов режисери закохали глядачів власне в кожного її персонажа. Якщо в п’єсі О. Вампілова з Наталею насамкінець не все визначено, то у виставі Пасіч-ників родина Сарафанова однозначно приймає під своє крило Василеву кохану. Ця історія зі слов’янської гли-бинки за темпоритмом перегукується і з італійським “градусом” Е. де Філіппо, і з сербськими “мотива-ми” Е. Кустуріці. У вузлових епізодах “Старшого сина”, де сваряться, сміються крізь сльози, люблять сім персонажів, буває вітальна енергія. Дію емоцій-но підхльостує вальс А. Шнітке. Творцям вистави “Старший син” вдалося закодувати в її тонах і ритмах енергію довіку молодого автора п’єси.

Після оприлюдненого у соцмережах звернення керівництва театру “P.S.” до глядачів з інформацією про катастрофічну ситуацію фінансових справ, небай-духа громадськість у Харкові, у всій Україні та навіть на різних континентах допомогла відомому своїми мистецькими здобутками та громадянською позицією недержавному театрові на російсько-українському кордоні утриматися на плаву. Окрилений цією по-тужною підтримкою, театр “P.S.” в сезоні 2020/2021 пережив творчий ренесанс. Невеличка трупа на чолі з двома режисерами – Степаном і Світлоною Пасіч-

никами – випустила чотири прем’єри за підтримки “УКФ”.

Цьогоріч до афіші повернулася містична вистава за драмою М. Вішнека “Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, який мав подружку у Франкфурті”. На початку життя театру “P.S.” одно-йменна вистава стала етапною в режисурі С. Пасіч-ника і принесла колективу престижні нагороди. Ниніш-ня редакція “Пригоди ведмедиків панда...” виявилась приводом озирнутися на прожиті роки не лише для режисера вистави, але й – дивовижний випадок в іс-торії недержавного театру! – актора Кирила Лукаша. На початку 2000-х він був прем’єрним виконавцем чоловічої ролі у виставі. Їхній дует з В. Міщенко ес-тетично вражав юністю, граційністю, вишуканою красою у розкритті метафізичного змісту вистави. По двох десятиліттях повернення актора до театру “P.S.” та набутий ним життєвий досвід виступили для С. Пасічника каталізатором переосмислення концепції вистави з розрахунку на виконавців ролей К. Лукаша і К. Бакай. Джаз як настроєва субстанція дії, сценографія, світло вистави окреслюють простір міражля. Поміж рядами глядачів тече білосніжна шов-кова “ріка життя”... Вона і погост, і ліжко, і зоряний шлях, а ще картина прадавнього прання білизни у гірських річках нашого краю. Невагомні хмаринки тут і там слугують постаментами для атрибутів ритуалу, який творить героїня з душею героя. Вінтажні бу-дильник, телефон, праска, пляшка вина улюбленого



кольору Модільяні та кришталеві келихи обертаються просто поміж небом і землею...

Не дивно, що на рівні з ретроспекцією життя героя (відеоряд А. Вороновича) режисер процитував у тексті вистави документальне відео весілля самого актора. Вигаданий С. Пасічником відеосюжет (до речі, аудіо-візуальний прийом в інших виставах цього театру ніколи не застосовувався) слугує відповіддю на запитання, які глядач ставить собі під час перегляду цього дивного, магнетичного дійства про дев'ять ночей – дев'ять життів. У новій редакції вистави Вона наблизилася до Нього не вперше. Втім, владно увійшла в його життя тоді, коли Він небезпечно втратив свій первинний ідеальний образ митця. К. Лукаш проносить крізь двогодинну виставу тему самотності, що асоціюється із зашморгом на шиї. За таємничу гостю Він чіпляється не як за вродливу коханку, а як за незбагнений в цій оселі дар співбесідниці. І Вона відроджує відчуття краси в душі алкоголіка-люмпена. Упродовж дев'яти ночей ескортування душі до “передпокою” нового земного втілення – добродушним та безжурним ведмежам панда у Франкфуртському зоопарку – Вона поступово навчає Його тішитися невидимими формами життя. Аж поки, дев'ятої ночі, Він стає здатним розчинитися в ночі вдвох із Нею. Виявляється, Вона все життя була поруч: коли саксофоніста виводили під руки з генделика; коли він на блошиному ринку, немов душу, продавав свого інструмента; коли дружина виставила валізу з його речами за двері. Мовчазна красуня візуалізувалася у спогадах героя про школу, де він білявим хлопчаком з краваткою-метеликом вперше грав соло на сцені. На-

Карла – Майя Струннікова, Дмитро Карабейник – Гельвер у виставі “Ніч Гельвера” за І. Вілквістом. Режисер – Степан Пасічник. Театр “P.S.” (Харків), 2020 р.



самкінець Вона слідкувала за тим, як новонародженого героя виносили з пологового будинку. У сучасній поставі режисер підкреслив тему зворотнього відліку часу життя на шляху до “любої смерті” (Е.-Г. Крег), прослідкував процес “розутілення” – на протигагу всім зрозумілому “творенню”.

Останніми роками в творчості С. Пасічника не вщухає цікавість до театру з польським “акцентом”. У “Березолі” з успіхом йде його “Танго” за С. Мрожеком. У “P.S.” – унікальна в репертуарі українських театрів сучасна драма Я. Влосека “Вибір”. У лютому відбулася ще одна прем'єра театру за польською драматургією – “Ніч Гельвера” за І. Вілквістом. З усіх прем'єр 2020/2021 ця формально найкамерніша: грають двоє акторів, дія точиться в одному місці протягом доби, вистава йде без антракту. Однак, “Ніч Гельвера” вийшла змістовно, емоційно та формально найбільш цілісною серед новинок репертуару. На цьому важливо наголосити, оскільки п'єса І. Вілквіста має “некомфортну” для глядача, який шукає в театрі розваги або затишку, проблематику. Часопростір дії – Берлін за фашистської диктатури. Головний герой Гельвер (Д. Карабейник) – приречений на знищен-

ня через розумову неповноцінність. Аби витримати виставу з таким подвійним вектором болю, треба дуже довіряти театру, до якого йдеш...

З-за вікон до героїв долинали вибухи скаженого натовпу та відблиски смолоскипів. Тому, зачувши від прийомного сина, що крамниці сусіда-єврея більше не існує, та здогадавшись, що до здійснення жакливого справи було втягнуто і її Гельвера, Карла (Майя Струннікова) судомно затискає йому рота. З цієї миті бідолашна жінка думатиме лише про одне: як порятувати сина... від нього самого і його лихого долі. Пресинг антилюдського режиму на героїв передано в акторській грі самозречено: у першій дії викликає відразу сцена, де Гельвер посеред ночі муштрує прийомну матір – уривчастими командами та грубою силою втовкмачуючи їй уроки піхотинця. Виснажена роботою, на самоті з усіма проблемами Карла не витримує наруги і з відчаєм називає Гельвера, про якого піклувалася змалечку та якому ще кілька годин тому так турботливо накривала на стіл, “придурком”. Це слово лунає як подія. І ось де “тиран” перетворюється на жертву! Міміка Д. Карабейника виказує в героєві не ідіота, а дитину-переростка. Вигук матері Гельвер сприймає як образу, до сліз. Дивовижно влучно втілює молодий актор всі викапано дитячі реакції на подразнення нестійкої нервової системи – і вимогливу увагу до себе, і граничну вразливість, і зашкалюючу наполегливість, і залежність від “дорослого”. Режисер саме від цього необачно вимовленого слова парадоксально веде крізь виставу свою лінію апології Гельвера – не придурка, а мало не Христа, оплаканого Марією... С. Пасічник урівноважив кричущу трагедію сюжету наповненням вистави всепереможною силою любови. Цінності набула життєва багатомірність взаємин. Стосунки героїв вибудовані як неоднозначні: крім почуттів матері та дитини, тут і ревності прийомного сина до втраченої Карлою справжньої родини, і його прагнення стати її опорою, ошчасливити Карлу (сумлінне навчання Гельвера вальсу, який асоціюється у жінки з минулим безтурботним життям). Саме тому, навіть у хвилини обурення проти персонажа Д. Карабейника, до цього почуття домішується інше. Пов’язане з усвідомленням того, що своїм коротким розумом Гельвер дійшов думки, наче лише професія солдата порятує таку не пристосовану до життя Карлу. Адже “на війні – як на війні”. Отже, нічна муштра парадоксально виявляє своєрідну турботу сина про матір, хоч і бруталну за формою (аналогічно до почуття, змальованого Ф. Фелліні у стрічці “Дорога”)... Карла також, згідно зі своїм ідеалістичним розумінням, намагається порятувати Гельвера. Здатність інтелектуальної акторки М. Струннікової детально сценічно та органічно, відтворювати процес мислення драматичних героїнь вкотре підтвердилася

і цього разу. Частина ролі Карли акторка проводить сам на сам із залом, і саме тоді виразно простежується процес думки Карли про порятунок Гельвера від формування гіпотези до її винахідливої реалізації.

Про те, якою людиною міг би розвинутися Гельвер, якби не геноцид, свідчать його прояснілі від перенесених потрясінь думки. В останній частині вистави, з волі режисера, Гельвер ніби і не божевільний більше, навіть плакати навчився, таки вилюднів...

Вистава “Ніч Гельвера” є достатньо скупом на образність. С. Пасічник зробив натомість наголос на детально відтвореному зрізі злиденного існування героїв та навіть вдався до засобів натуралізму. Наприкінці вистави, побитий і не допущений до від’їзду як єдиного шляху порятунку, герой промовляє свій монолог із заюшеним кров’ю обличчям, хоча й читається ця натуралістична деталь все ж таки як образ жертвопринесення доброї безневинної “дитини” – кровожерливому людству. Так само виростає до символу забутий Гельвером в момент термінової евакуації солдатик, з тих, які йому регулярно купляла Карла. Після того, як Карла лишається сама, сподіваючись, що синів вдасться порятувати, висвітлений на етажерці “стійкий солдатик” стає символом доби свинцевого дитинства Гельвера.

Попри значну різницю в сценічному досвіді, між грою заслуженої артистки України М. Струннікової та Д. Карабейника не відчувається перепаду – вони творять цілісний ансамбль. Завдяки режисерській роботі, вистава за безнадійно жахаючою п’есою наворачтає глядачів до світла. Трагічну сцену, в якій мати зраджує власне призначення – замість дати життя, наважується на евтаназію як прояв найбільшої турботи про приречену суспільством на муки та загибель дитину – грають актори просто і світло. М. Струннікова ціною великих зусиль завершує виставу без сліз. Удвох з Гельвером, розклавши смертельний пасьянс з кольорових психотропних пігулок, скорботна мадонна “заколює” сина і знаходить у собі сили оптимістично підсумувати: “А він все таки знав молитву”.

До Міжнародного дня театру С. Пасічник повернув до репертуару одну з найкращих вистав “P.S.” минулого десятиліття – “Сойчине крило” за І. Франком. Вистава не тільки не потьмяніла, але й у суспільних реаліях 2021 року відгукнулася болісними акцентами україно-російських стосунків. Адже режисерське трактування цієї романтичної новели класика української літератури вже у 2009 було позначене філософсько-політичним аналізом долі Марії-України. Долі жінки, наче зірваного з дерева листка, віднесеного хуртовиною. Однак, така концепція не превалює у виставі над романтично-чутливим і художньо-поетичним сценічним тлумаченням прозового твору – вони мирно співіснують. Адже у

випадку з “Сойчиним крилом” йдеться про класичну багатовимірність не лише твору І. Франка, але й режисури. У виставі діють не просто герої – архетипи української історії: Массіно – добрий, але пасивний ліберальний інтелектуал (згадаймо Лицаря з “Осінньої казки” Лесі Українки – твору, написаного того ж 1905 року, що й “Сойчине крило”); Марія – легковірна, романтична, схильна до помилок донька України; а поміж ними – низка образів лиходіїв-спокусників, шахраїв та бандитів польсько-російської крові, родоначальником яких слугує інфернальний камердинер Івась. Він виступає як багатоликий руйнівник щастя свого господаря та Марії і як знеособлений Фатум.

Вистава “Сойчине крило” позначена магнетизмом просторово-предметного світу. В десятихвилинному пролозі без жодного слова режисер відтворив і образ сецесійної архітектури Галичини, і напругу, що посилюється в душі самітника-героя, і розтривожені спогади (пробуджений механізм вінтажного годинника, стукіт жіночих підборів під вікном, фатальний крик

сойки... У виставі складна структура та глибинна образність. Так, перший костюм героїні і пластика героя уподібнюють їх до двох крил підстріленого птаха. Сітка-рабиця на ліжку самотнього Массіно, а згодом – Марії в оселі жорстокого п’яниці Капітана нагадує тенета на птахів. Придуманий С. Москаленком фортеп’яний лейтмотив “Сойчиного крила” здобув рідкісну в драматичній виставі низку розробок: від “невпевненого”, пробного, імпровізування теми, що її вів за лаштунками виконавець ролі Івася.

Друга редакція вистави “Сойчине крило” значно відрізняється від першої. У пролозі режисер акцентував припорошеність пилом усього життя Массіно (С. Пасічник) після зникнення Марії. Тут з’явилася і лялька – деформований двійник героя. Окремою мізансценою підкреслено намір Массіно уперто виводити мелодію свого самітницького життя на розстроєній скрипці... Та головною відмінністю редакції стала заміна одного з “гравців” у щільному партнерстві трьох співтворців ансамблю. Для Я. Соломка роль Івася – стимул для збагачення акторської техніки. Та вже зараз, зігравши перші три вистави “Сойчине крило”, актор привертає увагу такою доречною протеевською нейтральністю фактури. На відміну від прем’єрного виконавця ролі С. Москаленка, типаж Я. Соломка не прочитується як антипатичний. Він



Степан Пасічник – Массіно



Степан Пасічник – Массіно, Ярослав Соломка – Генрісь, у виставі “Сойчине крило” І. Франка. Режисер – Степан Пасічник. Театр “P.S.”, Харків, 2021 р.

є у виставі раз зловісним мімом (експресіоністична сцена з листоношею, що у спалахах контрового світла здригається сатанинським сміхом), раз стриманим і загадковим володарем таємниці життя свого пана, раз “безміри зіпсутим” практикантом Генрісом (увійшовши в чіткий пластичний малюнок ролі попередника, актор позбавив його намулення фізіологізму), а раз чутливим інженером-інтелігентом Володею. Його Я. Соломка помітно реабілітував. Запам’ятовується погляд-мікрооцінка чоловіка на крадену каблучку як на табуйовану “територію минулого” у стосунках з Марією. У створеній С. Пасічником інсценізації новели деякі з персонажів Я. Соломка більш психологічно деталізовані (так, цілісним, страшним вийшов у молодого актора образ неквапливого сибірського купця Ніканора Ферапонтовича), а деякі виглядають експресіоністичними мазками (одноокий член банди, солдати в шинелях, “жид” Сашка). Найскладнішою для Я. Соломка виявилася личина Капітана (Марія каже, що життя в його будинку було найстрашнішим з її поневірянь). Для переконливого втілення цього життєвого “дна” в рамках бенефісної за кількістю акторських рекреацій другої дії вистави молодому акторові, здається, поки що технічно бракує енергії.

“Виросла” у ролі Марії акторка К. Бакай. Рання, подекуди учнівська патетика у донесенні Франкового слова вона тепер знайшла рефлексійнішу, імпровізаційнішу манеру гри. Своєрідний, з модерним надламом, зовнішній малюнок ролі К. Бакай підкріпила поглибленим проживанням образу (відважує припустити це, навіть при тому, що царина P.S. – не психологічний, а ігровий театр). Виправдовуючи контрастні поривання своєї героїні, акторка особистісно наповнила влучно знайдену режисером форму образу. Роль Марії підкреслює найкращі акторські властивості К. Бакай: прозові монологи розкривають амплітуду і драматичну силу її голосу; гротескову пластику, екстравагантні строї та капелюшки (художниця з костюмів Н. Демидова) струнка акторка виправдовує видобуванням їх ігрових можливостей. Створені у виставі трьома акторами образи є різними, та всіх їх, за задумом С. Пасічника, поєднує спільна пластична логіка. Ролі у виставі за прозовим твором геніального поета актори до певної міри протанцювують. У пластичній партитурі Марії виразно контрастують заціпеніння напружених довгих пальців у мить небезпеки; химерний “танок над безоднею” загіпнотизованої блиском крадених коштовностей жінки; незрушна статика скляних “труп’ячих очей” помертвілої душою бранки; хилитання у вагонах нескінченної залізниці північної країни-недобросусідки та, зрештою, непевна хода жінки, яка прикладається до чарки. За контрастом, К. Бакай зворушує, коли її героїня віртуально горнеться до Массіно, який читає

її листа. Водночас тут і дуже далеко вона ніжно кладе голову коханому на плече і ніби його очима перечитує своє життя. Наче ворожка, підносить Марія руки до волосся Массіно, торкаючись його аури...

Роль Массіно складає С. Пасічник на контрасті ексцентризму в першій дії та підкресленої статичності у другій. Величезний монолог актор творить, мов виставу у виставі, знаходячи баланс поміж “конвенційною брехнею” самому собі героя-інтелектуала (він ладний софістично виправдати як свій егоїзм, так і фатальні невдачі), тріумфом лицедія, ритора та саркастичним поглядом актора на персонажа. Образ вражає тим, що спочатку С. Пасічник не шкодує гротеску у змалюванні істоти, на яку через кохання перетворився блискучий громадський діяч у переддень свого сорокаріччя, але згодом його Массіно концентрує на собі глядацьку увагу акумуляцією трагізму. Стаючи читачем Маріїної сповіді, герой поступово розгримовується в романтично прекрасного, емоційно потужного лицаря Сумного Образу...

Після квітневого локдауну, на завершення 22-го сезону в театрі відбулася прем’єра вистави “Сиротливий Захід”. Художнім керівником дипломної роботи студентки режисерської спеціалізації ХНУМ ім. І. Котляревського Вікторії Каліненко виступив майстер курсу С. Пасічник. У 2011 році він першим у Харкові та одним з перших в Україні здійснив сценічне прочитання п’єси М. МакДонаха “Каліка з острова Інішмаан” (вистава навчального театру ХНУМ ім. І. Котляревського в другій редакції стала репертуарною для Театру “P.S.”). У 2012 році режисер здійснив резонансне втілення іншої п’єси з “Лінійної трілогії” – “Королева краси” на малій сцені “Березіль” академічного Театру ім. Т. Шевченка. І от, майже десять років потому, завдяки постановці дипломниці, керівник театру добудував власну трілогію за М. МакДонахом. С. Пасічник дав відчутти не лише тематичну, сюжетну, але й стильову спадкоємність вистав “Сиротливий Захід” і “Каліка з острова Інішмаан”. На це вказує така деталь сценографічного рішення, як дерев’яні містки. У виставі 2011 року він уже використовував їх для позначення інтер’єру крамниці Кейт та Ейлін і нічних сцен на пристані. Тож посвяченого глядача зустріч з ними у “Сиротливому Заході” добряче розчулила – немов побачення зі старими приятелями!

У “Сиротливому Заході” С. Пасічник, як свого часу і в “Каліці з острова Інішмаан”, грає роль. Панотець Велш виписаний в автора як затуркане сумління многогрішного містечка Лінійн. С. Пасічник зіграв роль трагікомічно, пом’якшуючи патос морального заповіту панотця братам Коннорам співчутливою іронією на адресу персонажа-невдахи. Велш – промовець без лідерської харизми, який має слабкий ха-



Степан Пасічник – Панотець Велш, Христина Воловик – Герлін у виставі “Сиротливий Захід.” за М. МакДонахом. Режисер – Вікторія Каліненко. Театр “P.S.”. Харків, 2021 р.

ракти. Облаштовуючи свої нечесиві справи, кожен з парафіян звичним цинізмом відсуває цього нудного мораліста або наливає йому чарчину-другу, щоб усунути геть. Тракткування цієї ролі у С. Пасічника виступило жанрово-стильовим камертоном “Сиротливого Заходу”. Актор тримає перспективу образу в загадці. До самого завершення сюжетної лінії Велша глядач не має певності в характері її розв’язки. Стомлений нескінченною ворожнечею та вбивствами у власній парафії, Велш просто на березі холодного моря “висповідується” сам і водночас сповідає найлегковажнішу у парафії дівчину Герлін (Х. Воловик). На цих містках, у супроводі “дихаючих” хвиль (сценічно виразно обіграна фактура чорного промислового поліетилену) Велш мимоволі викликав брутальну парафіянку на відвертість: вона палко закохана у священника. Щоправда, не знайшовши в його серці відгуку, наостанок Герлін так само гаряче його вилаяла. Роблячи замах на самогубство, Велш так недоладно, так кумедно зупинився перед рішучим кроком (навіть повернувся, аби роззутися – у цьому весь Велш: нехай гарне взуття ще комусь послужить!), що глядач

до останньої миті відмовлявся сприймати бездонно важкий факт – хвили так затагли його на глибину.

В останній третині вистави логічно чекати відповіді на запитання, чи стало трагічне жертвопринесення Велша останнім і рішучим приводом схаменутися й почати жити по-християнськи задля братів-суперників Коулмена (запрошений з Харківського театру ім. Т. Шевченка Сергій Пакулаєв) та Веліна (Я. Соломко). Брати Коннори протягом якогось часу намагалися жити за заповідями Велша. Взятий в рамці на стіні лист пастора-самогубця раз по раз зупиняв на собі погляд одного з розбишак і кумедно вгамовував його лиху кров. Беручи розгін у виставі з суто реалістичної, місцями навіть натуралістичної естетики, цей дует у фіналі панорамував у брехтівське “відчуження”. Режисерська “післямова” до вистави у рамках фабули п’єси стилістично, за способом демонстрації персонажа, різко контрастує з усією постановкою: заскнілі у споконвічних претензіях обидва “каїни” (адже і більш дипломатичний та розумний – Велін перевірку на “авеля” не витримав) буквально на очах перетворилися на патлатих дикунів у звірячих шкурах. Сама лише Герлін, за задумом режисерів, у власній скорботі за Велшем, парадоксально уподібнилася до Діви Марії.

У жовтні в театрі завершився проєкт за підтримки УКФ з нагоди 150-річчя від дня народження Лесі Українки, серцем якого стала вистава “Оргія”. Прочитання твору геть нетрадиційне. Режисерська концепція змусила С. Пасічника частково перекласти п’єсу Лесі Українки російською мовою. Чергування мов покликане унаочнити для сучасного глядача конфлікт елінів та римлян. Водночас, у розборі п’єси Лесі Українки С. Пасічник уникнув оціночної поляризації Антея і Мецената. Мета, до якої він наполегливо пробивався у репетиціях – дослідити, як значно раніше, до римлян, волелюбного гордого елліна знищив альянс з колишньою рабинею.

Не важко побачити, що нові зовнішні реалії, в яких відбувається діалог Театру “P.S.” з глядачами, не сприяють постановкам комедій. Хоча саме ними протягом попередніх сезонів приємно дивував цей самотній колектив. Пандемія спонукає режисерів шукати відповіді на болючі питання екзистенції у жанрах трагедії, містичної драми, трагікомедії та драми ідей. Однак, після низки вкрай психологічно напружених постановок у Театрі “P.S.”, наразі С. Пасічник готує “Годину тиші” дуже популярного французького автора Ф. Зеллера.

Світлина до статті – Артема Вороновича, Володимира Колісника, Маргарити Корн, Кирила Лукаша.