

Снедкова Л. Історико-соціальні передумови розвитку ансамблево-інструментального музикування на Слобожанщині. Досліджуються специфічні особливості історичних та соціокультурних передумов становлення і розвитку академічного ансамблево-інструментального музикування за участю баяна на Слобожанщині.

Ключові слова: баянне мистецтво, аматорське виконавство, історико-соціальні передумови.

Снедкова Л. Историко-социальные предпосылки развития ансамблево-инструментального музицирования на Слобожанщине. Исследуются специфические особенности исторических и социокультурных предпосылок становления и развития академического ансамблево-инструментального музицирования с участием баяна в Слобожанщине.

Ключевые слова: баянное искусство, аматорское исполнительство, историко-социальные предпосылки.

Snedkova Ludmila. Historic and social pre-conditions of instrumental ensemble performing in Slobozhanschina. The specific features of historic and social pre-conditions of instrumental ensemble performing academic development with participation are of button accordion in Slobozhanschina are investigated.

Key words: button accordion performing, amateur performing, instrumental ensemble performing, historic and social pre-conditions.

УДК 792. 071. 2 (477)

Юлія Коваленко

«РОЗУМНИЙ АРЛЕКІН» – С. ПАСІЧНИК (ШТРИХИ ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ АКТОРА)

Омріяній з самого дитинства акторській професії Степан Пасічник присвятив вже чверть століття. Добре відомий завдяки кільком десяткам ролей, зіграних у театрі ім. Т. Шевченка «Березіль» і завдячуючи низці образів у виставах власного Театру «P.S.», С. Пасічник, крім того, грав у театрі В. Кучинського (Львів), виступав в україно-американських проектах, а сьогодні – паралельно з театром – знімається в кіно. Авжеж, заслужений діяч мистецтв України С. Пасічник,

до того ж, є відомим режисером і педагогом, чії постановки відзначені численними лауреатствами на Всеукраїнських і Міжнародних театральних фестивалях, а також принесли йому почесні премії Харківської міської ради (творча премія ім. М. Крушельницького, 2002) і НСТДУ (премія ім. В. Блавацького, 2006). Актуальність дослідження творчості провідного майстра сцени сучасності є очевидною – дана робота є першою спробою її комплексного аналізу. Втім, таке явище як режисура С. Пасічника потребує окремого розгляду. **Метою** статті є надати оцінку творчих здобутків С. Пасічника за його першою спеціальністю – акторською.

Термінологія Леся Курбаса – термін «розумний арлекін», яким Курбас ще у 1918 році, позначав ідеального актора [10, с. 207-208], – у зв'язку з творчістю Степана Пасічника спадає на згадку не випадково. Н. Корнієнко вказує на спільність походження ідеї «розумного арлекіна» у Л. Курбаса з ідеєю «виразної людини» у С. Волконського [8, с. 92]. Тож, якщо взяти за висхідну, що Степан Пасічник поділяє думку, що побутує в сучасному експериментальному театрі, з приводу погляду на тіло актора як на матеріал [11, с. 4], то коріння авангарду акторського методу в Україні слід шукати ще у Л. Курбаса: «Матеріалом творчості ми берем своє тіло <...> навчитись володіти ним до повної досконалості <...>, примусити своє тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово; показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природі» [3, с. 104-105].

Л. Курбас ставив перед собою завдання, підсумоване сучасною дослідницею І. Волицькою: *«сформувати такий новий тип актора, у якого духовне й тілесне діяльно співпрацювали б, збагачуючи одне одного у процесі творіння»* [3, с. 112]. По суті, це і є формула «розумного арлекіна». І саме таким актором є в сучасному українському театрі С. Пасічник, актор універсальної стильової гнучкості, який володіє широким жанровим діапазоном. Внутрішня пластичність актора С. Пасічника виявляється в його здатності вільно імпровізувати в рамках певної тематичної композиції ролі, із жорстко зафіксованими «вузлами» – кульмінаційними сплесками. Отже, цьому акторові вдається поєднати в своєму методі розум конструктора-аналітика – актора-режисера власної ролі та можливості тіла як матеріалу, що в свою чергу, змушує згадати про гутаперчевого актора-арлекіна.

До речі, як Л. Курбас, так і С. Пасічник, чії реформи змінили обличчя харківського театру, є вихідцями з «еретической Галиции», а головна спільність поміж ними – це місія дати європейський вектор розвитку українському театру, здавалося б, безнадійно зіпсотованому стагнацією попередньої імперської доби. Не диво, що ідеї Л. Курбаса були доволі рано і свідомо сприйняті С. Пасічником, який ще встиг в студентські роки поспілкуватися з його відданим учнем Р. Черкашиним. Саме пам'ять про трагедію Л. Курбаса і трагедію українського театру після знищення Л. Курбаса виплекала в душі С. Пасічника тверді переконання: «ніколи не зраджувати своїх вчителів і не плювати на землю, по якій ходиш» [11, с. 3]. Будучи спочатку як актор, а п'ятнадцять років потому – вже в якості режисера, учнем О. Барсеяна, режисера і педагога, що сповідує реалістично-психологічну театральну школу, С. Пасічник цим аспектом театру не обмежився. Перелічуючи тих, кого він по праву називає або хотів би назвати своїми вчителями, С. Пасічник додає прізвища В. Оглобліна, В. Кучинського, Клима [11, с. 3]. Кінець 80-х, коли після повернення з армії, С. Пасічник одразу ж заявив про себе в театральному житті Харкова, характеризувався кризою застарілих форм театру. Гасла перебудови майорили по усій країні, втім, про те, що перебудовувати театр візьмуться старі театральні «специ», годі було й мріяти. Поодинокі ж «заколоти» молоді на театральному кораблі закінчувалися капітуляцією переможених новаторів. Напередодні того, як до трупи шевченківців вступив С. Пасічник, атмосфера цього театру буквально виштовхнула з Харкова послідовника Є. Гротовського і А. Васильєва Григорія Гладія. Естафета не перервалася, але й свідомо по-новому навчатися акторській професії було ні в кого. «Коли ми, діти всього останнього часу, покінчивши театральні школи, мали рішати, куди нам іти, ми побачили, що в сучаснім українським театрі немає для нас місця. Ми зрозуміли, що все, що прекрасне, дається важко. Що його здобувається не тільки таланом, божею іскрою, а й працею. Що мистецтво – це уміння. І ми побачили ясно, що нам не тільки нікуди йти, а також ніде учитися» [9, с. 195]. – цю думку було сформульовано Лесем Курбасом у 1917 р. Втім, вона ідеально характеризує первинні імпульси пізнання С. Пасічником «терра інкогніто» акторської професії в умовах перебудови і перших років Незалежності. З роками і досвідом С. Пасічник сфор-

мулював власну прихильність до моделі ігрового театру. «Актор ігрового театру не стільки грає роль, скільки грається роллю», - підмітила основну розбіжність у засадах створення образу у психологічній та ігровій моделях театру сучасна дослідниця Н. Шевченко [12, с. 90]. У власному Театрі «P.S.» С. Пасічник цю ж саму сутність творіння ролей і вистави формулює за допомогою трохи відмінної термінології: «Передумовою гри – сьогодні, саме «тут і зараз» є наша, партнерів, домовленість, що ми так бавимось, через гру вирішуючи якісь позиційні, важливі для нас речі» [11, с. 15]. У зв'язку з терміном «ігровий театр» треба згадати не лише А. Васильєва, але і його викладача по ГПТСу М. Буткевича, фундаментальний підручник «К ігровому театру» котрого став настільною книгою С. Пасічника. А все ж, власні думки Степана Пасічника настійливо повертаються до ідеї Леся Курбаса, безпосередньо розвивають його логіку: «Актор, що не володіє структурою, сьогодні вже просто не може існувати. Акторство – це не саме нутро, у грі необхідно навчитися розуміти, яка деталь до чого належить. Професіоналом може вважатися лише той, хто вміє розкласти роль на техніку, а потім поєднати ці елементи техніки у цілісний образ. Втім, мені часто зустрічалися такі режисери, які говорять: «ну ти розумієш, ти маєш тут більше витягнути нутро!» - а від таких завдань мені стає одразу нудно і нецікаво» [11, с. 10].

Вже у 80-і віддаючи перевагу студійним основам творіння мистецтва, С. Пасічник з одностайними О. Кравчуком і О. Стефаном, по суті створили театр в театрі, і вчилися одне в одного, студіюючи професію за М. Чеховим, Є. Гротовським, А. Васильєвим та В. Кучинським. Всі «три мушкетери» були «розумними арлекінами» у класичному розумінні Леся Курбаса – запоем читали художню і спеціальну літературу, цікавилися і прагнули випробувати на собі всі існуючі театральні методики, переважно виявляли нахил до режисури. В плані найрізноманітніших форм авторства: писання віршів, сценічних композицій, перекладів – лідував серед них саме С. Пасічник. Невдовзі народилися перші «позапланові» для театру режисерські спроби С. Пасічника «Тасмания» за В. Винниченком (у співавторстві з актором С. Бережком) і «Маклена Граса» за М. Кулішем.

С. Пасічник свідомо не обминав будь-яку можливість скуштувати усе різноманіття театру. Молодий актор працював у виставах акаде-

мічного напрямку – О. Біляцького і В. Оглобліна. З'явившись на підмостках з вельми непростою роллю Володі у виставі «Дорога Олено Сергіївно», С. Пасічник грав не відверту сволоту, а серйозного позиційного супротивника радянської вчительки-шістдесятниці. Актор спостеріг зловісний тип сучасного Мефістофеля – зовні чарівливого, пекельно розумного, але внутрішньо трухлявого. Про першу роботу актора в театрі з повагою писали такі критики, як В. Айзенштадт [1] і С. Васильєв [2]. Розгледівши у С. Пасічнику необхідні риси, О. Біляцький одразу ж доручив йому роль Майкла Карлсоне у театральній епопеї на два вечори «Хрещений батько». Вже на початку 90-х не по-юнацькому занурений у філософські, мистецькі, суспільні і національне питання, С. Пасічник виглядав у виставах О. Біляцького рівноправно з досвідченими партнерами В. Маляром і О. Качан [7, с. 2]. Перші ролі започаткували в творчості С. Пасічника лінію інтелектуальних, суперечливих героїв-харизматиків, але скоріше із знаком мінус, логічною кульмінацією якої мав стати андріївський Іуда Іскаріот у постановці І. Бориса. Втім, репетиції, що проходили з підйомом, не увінчалися прем'єрою. Натомість, на актора чекатиме попереду зустріч з образом Кирпатого Мефістофеля у власній інсценізації та постановці роману В. Винниченка.

Щодо національної ідеї, завдяки якій С. Пасічник і прийшов до українського театру ім. Т. Шевченка, то вона підбурювала його підтримати пафос О. Біляцького у постановці забороненої півсторіччя комедії «Мина Мазайло». У цій виставі-ланці пам'яті про Л. Курбаса він грав епізодичного Тертику. Люблячи повторювати вислів В. Винниченка про те, що погано прожив життя той, хто не був з-за молоду революціонером, С. Пасічник у ті роки дійсно ним був. Ймовірно, під впливом фурору, з яким зустрічали покази постановки «Мина Мазайло» усюди – від Харкова до Києва і особливо на Західній Україні, у молодого і запального актора формувалося уявлення про громадську місію національного театру.

Період роботи над роллю Степана у постановці «Боярині» Лесі Українки з режисером класичної російської школи В. М. Оглобліним був для актора справжнім випробуванням. Похмурий світанок нової доби у державі характеризувався здичавілим ПТУшним контингентом на прем'єрах вистави за лесоною драмою і невечерпним ци-

нізмом політики театральної дирекції. Що протиставили «залізного віку» творці вистави? Засліплюючу чистоту квітучих садів України (художник Т. Медвідь) і сльози не лише катарсису, але й образи на обличчі акторів. Тих самих акторів, про яких класик В. Оглоблін писав, що вони зіграли «... божественно. А виконавців головних ролей – *Ірочку Кобзар, Стюпу Пасічника і Серьожу Бережжа я б хоч сьогодні із задоволенням забрав би до себе у Київ. Я відчуваю, що їм болить і те, про що написала Леся Українка у своїй «Боярині» – доля рідної землі... Це щиро і тому дуже багато*» [6]. За словами В. Оглобліна, Степан Пасічник напрочуд вирізнявся на тлі колег пильною зацікавленістю режисурою, ґрунтовною аналітикою і неабиякою театральною етикою, що призвело майстра до висновку [7, с. 3]. С. Пасічнику ще неодмінно бути керівником цього театру! А поки, як і в будь-якого молодого актора, в біографії С. Пасічника траплялися очевидні компроміси. Так він чудово передав характер «ментального хохла» в ролі Омелька (вистава «Хміль любові водевіль» в постановці В. Шестопалова і Р. Кіріної, здійсненій в естетиці театру корифеїв). Щось подібне довелося зіграти С. Пасічнику і під час кількох замінів В. Шестопалова в ролі Прокопа Свиридовича («За двома зайцями»). Проте, генеральну лінію методу С. Пасічника формували інші вистави. У постановці польського режисера Г. Мрувчинського «Оперета» С. Пасічник розкрив відмінну від національної природу європейського театру. Барон Фірулет, розбещений та наскрізь штучний нащадок аристократичного роду, із химерним злодюжкою на ланцюжку, був пластично та інтонаційно відтворений актором як пародія на театр музичного жанру.

Надзвичайно важливо, що С. Пасічнику пощастило виступити своєрідним розвідником перших «студій» авангарду в Харкові, які розгорнули молоді режисери з Києва Г. Воротченко і О. Балабан. Від першого в Харкові кроку наосліп у напрямку театру абсурду (вистава «Темна кімната») ним був зроблений помітний крок до притчового екзистенціалізму Ж. Ануя в етапній виставі «Антігона», де акторові випало зіграти Стражника. Прийом «театру в театрі», згідно з яким вуличні комедіанти розігрують тотальну гру про Антігону, потребував від С. Пасічника вміння швидко «перевмикатися» з себе самого на героя трагедії Ж. Ануя, втілювати не свою роль, а в цілому ідею вистави, та навіть згадати навички професійної гри на акордеоні.

Скажімо, сцену балаканини трьох вартових напідпитку С. Пасічник винахідливо розігрував, сидячи перед розгорнутим до глядача трюмо. В останній сцені, під час якої Антігона була вже закаменованою, Стражник перетворювався С. Пасічником з ануївського вузьколобого міщанина на людину, що поділяє страждання та вибір Антігони. Авторський текст залишався, але підкреслено сучасними були ставлення, оцінка актором міфологічної ситуації, співчуття, розуміння, біль за Антігону самого Степана Пасічника. Завдання режисера полягало не в тому, щоб привласнювати образи, а в тім, щоб тримати жанр «гри в трагедію». Режисер вистави називала С. Пасічника «Антігоном», з огляду на що не важко оцінити його почесне місце у ансамблі з І. Кобзар, О. Кравчуком, О. Тартишніковим, О. Стеценко. Не сказати, щоб драматургія абсурдистів, зокрема, С. Мрожека, прижилася на сцені шевченківців, але, зігравши головну роль в постановці М. Яремківа «Горбань», С. Пасічник серед усього ансамблю найбільш наблизився до театру парадоксу. Його герой то прикидався ницим кульгавим, що улесливо і запобігливо вдивлявся в очі своїх гостей, а то раптом, залишаючись на самотині, поставав у інфернальному світлі, мов лялька з музичної скрині, підібгавши одну ногу і повільно обертаючись навкруги себе з якоюсь надлюдською механічністю.

Судилося С. Пасічнику зіграти і в Театрі Чехова на український манер. Саме така концепція випливає з назви постановки В. Кучинського «Садок вишневий». Лопакін С. Пасічника був м'якою, інтелігентною людиною, яким, доречі, і хотів бачити свого героя А. Чехов. Драма Лопакіна-Пасічника була екзистенційною, адже по натурі поет з романтичним бажанням стати хазяїном садку вишневого, він не міг примиритися з болем і сумнівами навіть в момент тріумфу. Зіграний С. Пасічником Лопакін виявив найзаповітніші його мрії про сад-театр, а внутрішній світ героя – інтелігента з мужицьким корінням, виявився напрочуд близьким світовідчуттю С. Пасічника, навіть форма рук якого – рук Лопакіна – виказує аж ніяк не блакитну кров. З тією істотною різницею, що Лопакін встидався своїх чобіт, а для С. Пасічника його робочі руки ніколи не були предметом сорому: адже це ними, як у діда-пахаря, руками, він монтує і розбирає кожну виставу у власному Театрі «P.S.» або спритно лагодить ліхтаря в перерві студентського іспиту.

Безумовним шедевром в біографії актора С. Пасічника у період 90-х став його Олле Лукойе, ніби зітканий з нічного неба над Копенгагеном. «Снам Крістіана» в постановці О. Кравчука накреслено було стати виставою-долею. Для всіх трьох (О. Стефан грав Сусіда-Злодія) ця постановка стала своєрідним іспитом на творчу зрілість, першим звітом про засвоєне у житті та професії. Ігрова вистава виникла в умовах безкінечної віри в можливість одне одного, народилася з гри канонічними текстами і змістами Біблії, Й. Гете, А. Чехова, Ф. Достоєвського, парафразами з вистави Є. Гротовського, вміщеними в канву сумної філософської казки для дорослих Г. Х. Андерсена. Свобода С. Пасічника у цій виставі була свободою митця доби Відродження. Він сам був творцем концепції свого столикого героя: Олле Лукойе, Смерті, Арлекіна. Він довіряв найпотемніші думки і почуття про життя і його сенс віршам, що народилися в актора для цієї водночас моторошної і поетичної, жорстокої та ніжної вистави. Фантазія розсувала стіни, творила сценічні дива. Олле з'являвся, спускаючись з-під стелі на ручці грандіозного парасоля, за знаком його руки здіймалися вгору пласти сценічного космосу, його голос відтворював сумне шурхотіння осіннього падолиста, нагадував про нескінченність і загадковість всесвіту. Розуміння дуалізму світу було відтворено С. Пасічником наочно. Добрий Привид Олле Лукойе обертався на свого брата Смерть, чію мертво беззвучність підсилювало саме дзеленчання дзвоника – дзвону долі. С. Пасічник заворожував в іпостасі двійника-Смерті, з глухою маскою на обличчі та підкорював чарівливістю в іпостасі Олле Лукойе в гаптованому зорями та півмісяцем кафтані, з парасолькою, що він обертав над головою, з поетичною молитвою-колисковою, яку творили його вуста неголосно, натхненно, а очі мружилися від якогось одному Олле зрозумілого задоволення – адже цією молитвою він благословляв на початок страшну казку, вже наперед знаючи, яким тернистим буде шлях Крістіана до істини. Ренесансний пафос був закладений в самій структурі вистави, де акторові доводилося грати не конкретний образ, а багатовимірну субстанцію і де значущим, висхідним пунктом був «не персонаж, а персона» [11, с. 5].

Поетичність сценічних інтонацій Степана Пасічника походить від древа Львівського театру ім. Леся Курбаса. Крім того, сам – поет,

він незмінно виявляє в тексті – від репліки до монологу – ритм, акцентує цезуру. При всій індивідуальній характерності його сценічних створінь, сама логіка, наголошеність думки С. Пасічника легко пізнавана у кожній його ролі. У театрі В. Кучинського вміють читати прозу, як музику, а вірші виконувати, мов медитацію. Попрацювавши в структурі цього театрального організму, С. Пасічник органічно засвоїв ці ознаки школи. Інсценувавши у власному Театрі «P.S.» повість І. Франка «Сойчине крило», С. Пасічник зіграв у виставі головну роль Массіно. По суті, перша дія цієї постановки утворена монологом героя з крапленнями діалогів. Поетична, наскрізь просякнута музикою, надзвичайно атмосферна вистава, як ніколи дала можливість С. Пасічнику проявити надбану техніку. Колись учень Л. Курбаса Й. Гірняк характеризував методу акторів «Березоля»: інтонаційна партія слова і мови не сміла випадати з ритму і мелодії звукового дійства. *«Найменше відхилення від музичного звучання руйнувало б і дисонансувало б симфонічну партитуру дії. Фізичне тривання в образі і дії (жест і рух) повинно було зароджувати або продовжувати музичну інтонацію слова у ключі всієї мелодії картини. (...) Завдання актора було перебороти й достроїти свої зовнішні та внутрішні дані, свої голосові струни до музики всієї вистави»* [4, с. 289]. Подібно до Л. Курбаса і М. Чехова, С. Пасічник вважає пластичним малюнком ролі не лише чергування зримих слабкіших та сильніших імпульсів (руху), але й пов'язану з ними партитуру голосоведіння і все внутрішнє самопочуття актора. С. Пасічник-Массіно не фарбує слова належними інтонаціями – це було б ілюстрацією. Втілюючи сентиментальну повість І. Франка, актор врятувався від пафосу мелодрами саме за допомогою інтонації. Парадоксально, але начебто нівелюючи акценти чи виліплюючи ритм епізоду з подвоєння певних рядків, ніби відтворюючи стихійний плін думки і сум'яття почуттів, Степан Пасічник позбавляє мелодраму окриленості пафосом, робить її побутовішою, спокійнішою. Але з цього навмисного монотону на диво вправно народжується в нього поезія, музика інтонації сцен та всієї вистави. С. Пасічник полюбить нестійкі інтонації – немов три крапка, немов нестійкий акорд фортепіано. А далі підключається емоція та інтуїція глядача. Говорячи про роль Массіно, слід наголосити, що у цій ролі С. Пасічнику вдалося

виявити те, що Л. Курбас називав «видовищною духовністю». Фази мовчання його героя настільки насичені, промовисті, що їм позаздрили б кращі артисти МХАТу.

Навіть абсолютно абстрактні, на перший погляд, тексти актор С. Пасічник вміє інтерпретувати, немов розгадуючи головоломку. Найпоказовішою є його робота у постановці «Весна, яка схожа на осінь». Тут він малює образ героя – Чоловіка – пензлем імпресіоніста: грає «шматками», «фарбами», «емоціями». Одну лишень думку він з очевидною інтелектуальною і творчою насолодою обертає як завгодно, мов стрічку Мьобіуса, бавлячись з нею, винаходячи її відтінки, та потайний зміст. А потім, ефектно вирішуючи завдання, тим самим логічно завершує фрагмент. Очевидно, що крім поета, в акторові промовляє і майстер архітектоники ролі.

Серед усіх акторів Леся Курбаса С. Пасічник віддає перевагу Йосипу Гірняку і Мар'яну Крушельницькому, з притаманною їм діалектикою образу Арлекіна-П'єро і схильністю до трагікомедії. Саме в цих традиціях грає С. Пасічник Геноле Машу у виставі «Повернення Амількара». Починаючи роль в плані гротеску, актор зрештою виводить її на проблемну, філософську коду, і ось тут остаточно перестає грати. І Л. Курбас, і А. Васильєв, і В. Кучинський, і тим паче Є. Гротовський визначають ступінь сучасності актора за тим критерієм, щоб він в будь-якій ролі залишався самим собою, неповторною особистістю зі своєрідним поглядом на світ.

Коли у виставі «Повернення Амількара» настає час монологу Машу, С. Пасічник не промовляє і не виголошує текст І. Жаміака, він на всі сто відсотків привласнює собі думки про чесність в розмові з співбесідником, який його розуміє; про дружбу і кохання як найбільшу цінність цього світу; про щирість мистецтва, створеного під кутом власного погляду на життя. Зупиняючи на миттєвість театральний час, він просто розмірковує вголос, зосереджено дивлячись в очі глядачам: чи чують, чи розуміють? При цьому цілковито буденно сам актор втомлено дивиться з під обважнілих повік на засліплююче світло софітів, характерно відкидає волосся з чола та якщо й посміхається, то гірко. Глядачі раптом розуміють, що перед ними винесено на суд вже не інтерв'ю Машу, а сповідь актора Степана Пасічника у білому вбранні сучасного П'єро.

Проте друга половина маски комедіанта – усміхнена маска Арлекіна, органічно співіснує поруч із сльозою меланхолійного П'єро. Про це свідчать ролі С. Пасічника у виставах для дітей. Граючи невдачу викрадача Білла у «хуліганській постановці» О. Балабана «Викрадення Джонні Дорсета», актор фізично та емоційно викладався до такої міри, що вважав за необхідне мати два сценічні костюми для перевдягання. В житті – людина самозаглиблена, скоріше меланхолійна та серйозна, С. Пасічник і сценічним персонажам комедії нерідко передає у спадок відповідні риси. Так, приміром, занудою-книжником зробив С. Пасічник і свого, мабуть найсмішнішого персонажа, Людину театру в постановці «Дорогоцінна Памела» І. Шнейдермана. Навіть тут, час від часу той, знайомий пасічників П'єро, проглядає крізь маску веселого Арлекіна. І цього разу, це саме український П'єро – похнюплений, похмурий меланхолік-дядько, що, приміром, в момент патетичного монологу Памели, може на хвилюку відірватися від в'язання якоїсь там шкарпетки або «шаліка» і раптом, порушивши плин тексту Дж. Патріка, механічно відгукнутися рядком свого улюбленого Т. Шевченка: «караюсь, мучуся, але не каюсь». Імпровізація взагалі – коник актора в комедійному репертуарі. Навіть найнесподіванішу подію, – припустимо, вихід глядача з зали, або відсутність одного з акторів, – С. Пасічник вміє використати як додатковий ефект для вибуху комічного.

ВИСНОВКИ. Незалежно від того, що актор грає – одвертий французький фарс чи філософську притчу – С. Пасічнику специфічно властиві такт, інтелігентність, художній смак. Серед заслуг С. Пасічника є і така, що він сьогодні, на жаль, рідкісний носій літературної української мови на харківських підмостках.

Ще на початку кар'єри С. Пасічника, спостерігаючи найістотніше в його творчій індивідуальності, І. Губаренко писала про таку специфіку митця С. Пасічника, як інтровертність, налаштованість на «вчувствование» та співчуття, і підсумовувала: «*Страдающая душа спектаклей Степана Пасичника отражает ту часть березильского юродства, в которой как и когда-то трепещет неуспокоенное сердце Мастера*» (Леся Курбаса – прим. Ю.К.) [5, с. 5]. З часом ці тенденції викристалізувалися в мистецтві С. Пасічника у своєрідну тему: несамовитого болю за людину і – попри всю складність людської натури

та нелюдських оточуючих обставин – виборювання нею права на почуття власної гідності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Айзенштадт В. *Жестокие игры* // *Красное знамя*. – 06.03.1988. – С. 4.
2. Васильев С. *Друге дихання* // *Культура і життя*. – 1988. - № 2. – 10 січня. – С. 4.
3. Волицька Ірина. *Курбас: погляд на тіло* / *Курбасівські читання*. – К. : ДЦТМ імені Леся Курбаса, 2006. – № 1. – С. 103–118.
4. Гірняк Йосип. *Спомини*. Нью-Йорк : *Сучасність*, 1982. – 516 с.
5. Губаренко Ірина. *...Остается надежда* // *Артлайн*, 1998. – № 2. – С. 4–5.
6. Дудар С. *Прем'єра Лесі, або розповідь про те, на що вона перетворилася в Харкові* / інтерв'ю з В. Оглобліним, С. Пасічником та ін. // *Событие*. – 06.02.1991. – С. 3.
7. Кобзар І. І. *Інтерв'ю від 20.11.2010 (архів автора)*. – Харків. – 15 с.
8. Корнієнко Н. М. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього* / Мал. Сергія Маслобойщикова/ - К. : Факт, 1998. –469 с.: іл.
9. Курбас Лесь. *Молодий театр (тенеза – завдання – шляхи)* / Курбас Л. Березіль : із творчої спадщини [упоряд. і прим. М. Лабінського; передм. Ю. Бобошко]. – К. : Дніпро, 1988. – С. 194 – 197.
10. Курбас Лесь. *Театральний лист* / Курбас Л. Березіль: *Із творчої спадщини* [упоряд. і прим. М. Лабінського; передм. Ю. Бобошко]. – К. : Дніпро, 1988. – С. 205–210.
11. Пасічник С. В. *Інтерв'ю від 04.11.2010 (архів автора)*. – Харків – 18 с.
12. Шевченко Наталія. *Актор ігрового театру Анатолія Васильєва* / *Курбасівські читання*. – К. : ДЦТМ імені Леся Курбаса, 2006. – № 1. – С. 86 – 102.

Коваленко Ю. «Розумний арлекін» – С. Пасічник (штрихи творчого портрету актора). Стаття розкриває особливості методу актора заслуженого діяча мистецтв України С. Пасічника (Харківський державний театр ім. Т. Шевченка «Березіль», Харківський Театр «P.S.»), що склався на перетині методів Леся Курбаса, В. Кучинського, А. Васильєва.

Ключові слова: український театр, режисер, акторський метод, театр «Березіль».

Коваленко Ю. «Разумный арлекин» – С. Пасичник (штрихи к творческому портрету актера). Стаття посвящена особенностям актерского метода заслуженного деятеля искусств Украины С. Пасичника (Харьковский

государственный театр им. Т. Шевченко «Березиль», Харьковский Театр «P.S.»), сложившемся на пересечении методов Леся Курбаса, В. Кучинского, А. Васильева.

Ключевые слова: современный украинский театр, режиссер, актерский метод, театр «Березиль».

Julia Kovalenko. The «intellectual arlekin» – S. Pasichnik (the features of artist’s portrait). The article is devoted to the actor’s method by S. Pasichnik (Kharkov stage Shevchenko theatre «Berezil», Kharkov «P.S.» theatre) that appears on the cross of methods by L. Kurbas, V. Kuchinsky, A. Vasiljev.

Key words: modern ukrainian theatre, director, actor’s method, «Berezil» theatre.

УДК 792. 56 : 78. 087. 68

Михайлова Наталия

РОЛЬ ХОРОВОГО КОМПОНЕНТА В ПОДГОТОВКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ НА УЧЕБНОЙ СЦЕНЕ

Афиши «сегодняшнего» драматического театра в изобилии пестрят яркими и броскими названиями различного рода музыкальных спектаклей. Несомненно, они популярны и пользуются успехом у публики. В чем же заключается столь постоянный зрительский интерес к музыкальному спектаклю?

Музыкальный спектакль – понятие сложное и противоречивое. С одной стороны, к нему принято относить такие жанры музыкального театра¹ как музыкальную комедию, оперетту, мюзикл, рок-оперу и другие формы театрально-музыкального синтеза. С другой – любое использование музыки в спектакле зачастую воспринимается как основание для придания спектаклю статуса музыкального. Появление же спектакля-микста (в котором проявляются характерные черты двух, трех и более жанров) и вовсе требует от понятия «музыкальный спектакль» большого уточнения².

¹ В данной статье мы не затрагиваем вопросы, связанные с оперным жанром. Предметом нашего исследования станут спектакли, поставленные на драматической сцене.

² Более подробно данная проблематика рассматривается в статье автора «К во-