

ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА  
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
КАФЕДРА ТЕАТРОЗНАВСТВА ТА АКТОРСЬКОЇ  
МАЙСТЕРНОСТІ

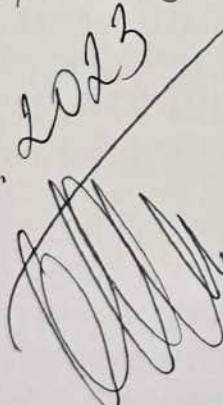
**Пояснювальна записка**  
до кваліфікаційної (магістерської) роботи

**на тему: «ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ АКТОРСЬКОЇ  
МАЙСТЕРНОСТІ (РОЛЬ САКРАМЕНТО У ВИСТАВІ ЛУЇДЖІ  
ПРАНДЕЛЛО “А ДО ЧОГО ТУТ КОПЕРНИК?”)»**

Виконав: студент II курсу, групи КМAM-21  
Галузі знань Культура і мистецтво  
Спеціальності 026 Сценічне мистецтво  
Освітньої програми  
Акторське мистецтво драматичного театру та кіно  
Ступінь вищої освіти магістр  
Аввакумов Анатолій Ігорович

Керівник: народний артист України, професор  
Б. М. Козак

Львів – 2023

До захисту  
9.12.2023  


## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЛУЇДЖІ ПІРАНДЕЛЛО ЯК ДРАМАТУРГ.....	5
1.1 Луїджі Піранделло: творчий шлях.....	5
1.2 Луїджі Піранделло: драматичні твори.....	7
1.3 Луїджі Піранделло: новелістика.....	10
РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ ВНУТРІШНЬОЇ І ЗОВНІШНЬОЇ ТЕХНІКИ АКТОРА У ДРАМАТУРГІЇ ЛУЇДЖІ ПІРАНДЕЛЛО.....	13
2.1 Внутрішня і зовнішня техніка актора .....	13
2.1.1 Техніка актора за Станіславським .....	14
2.1.2 Техніка актора за Меєрхольдом .....	15
2.1.3 Техніка актора за Чеховим .....	16
2.2 Ідея «Театр в театрі» Луїджі Піранделло.....	17
РОЗДІЛ 3 РОБОТА НАД РОЛЛЮ.....	31
3.1 Застільний період.....	31
3.2 Робота з режисером.....	33
3.3 Робота над роллю.....	36
3.3.1 Біографія.....	36
3.3.2 Пережиті протягом життя потрясіння.....	36
3.3.3 «Зерно» образу.....	37
3.3.4 Тип темпераменту.....	37
3.3.5 Генотип.....	38
3.3.6 Фенотип.....	38
3.3.7 Соціотип.....	39
3.3.8 Образотворчо-літературна інформація.....	40
3.4 Робота з партнером.....	42
3.5 Вистава.....	44
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	47
ДОДАТКИ.....	49

## ВСТУП

**Актуальність** - роботи над роллю (роль Сакраменто у виставі «А до чого тут Коперник?») полягає в універсальності матеріалу. Його творчість суттєво вплинула на драматургію та театральне мистецтво ХХ століття. Піранделло досліджував глибини психології своїх персонажів. Він вводив психологічні конфлікти та моральні дилеми, роблячи персонажів більш реалістичними та складними. У своїх творах Піранделло активно використовує нелінійний сюжет, розширюючи можливості театального виразу. Піранделло зацікавлений у питаннях існування та реальності. Його творчість висловлює сумніви у сталості ідентичності та ролі в суспільстві. Піранделло відмовляється від традиційних драматургічних форм та створює нове театральне мовлення. Його твори вимагають від глядача активного сприйняття і відкритості до нестандартних театральних рішень.

**Об'єкт дослідження** – комедійна драма за текстами Луїджі Піранделло «А до чого тут Коперник?» жанрова приналежність, тематика твору.

**Предмет дослідження** - персонаж Сакраменто, вплив соціального положення та роботи на його характер, вибудовуванням ним стосунків у суспільстві.

Встановлено такі завдання дослідження:

- дослідити творчу діяльність драматурга, та визначити місце об'єкту дослідження в його творчій спадщині;
- окреслити жанрові особливості п'єси в історичному контексті;
- виокремити головну тему та порівняти її з темою втіленої вистави режисером Миколою Березою;
- проаналізувати зіграного автором дослідження персонажа Сакраменто в контексті постановки.
- Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Магістерська робота виконувалася у зв'язку з постановкою вистави “А до чого тут Коперник” VI курсу, групи КМAM-21.

Теоретико-методологічною основою магістерської роботи є загальні наукові методи та принципи аналізу: історизм, контекстуальність, порівняння, систематизація, узагальнення одержаних результатів.

Теоретичною основою дослідження стали праці Константина Станіславського, Вальдемара Пансо, Марії Кнебель, Георгія Товстоногова, Джона Стайна, Г. Гілді, Гордона Крейга, Еміля Золі, Володимира Адмоні та інша література, яка теж мала місце в дослідженні, але в меншій мірі вплинула на висвітлення основних його положень.

Методи дослідження обумовлені специфікою теми дослідження і ґрунтуються на принципах історичного, герменевтичного аналізу, опису і дієвому аналізу п'єси та ролі.

Їх структуризація, осмислення рефлексій та інтерпретацій у площині театральної естетики, відпрацювання понятійно-категорійного апарату зумовило застосування аналітичного методу.

Структура дисертації. Робота складається із Вступу, 3 розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (31 позиція) та додатків. Повний обсяг магістерського дослідження – 58 сторінок (45 сторінок – основна частина)

## РОЗДІЛ 1. ЛУЇДЖІ ПІРАНДЕЛЛО ЯК ДРАМАТУРГ

### 1.1 Луїджі Піранделло: творчий шлях

Перший розділ моєї дипломної роботи присвячений автору новел, за якими була поставлена вистава за моєю участю. Для того, аби краще дослідити автора, потрібно було працювати з джерелами. Я опишу його творчий шлях та наведу декілька цікавих фактів, які знайшов у джерелах. Отже, Луїджі Піранделло (Pirandello, Luigi - 28.06.1867, Джірдженті (Агрідженто) - 10.12.1936, Рим) народився він на Сицилії у сім'ї заможного підприємця. Хист до літератури у нього проявився ще змалку, тому по завершенню школи відмовляється продовжувати сімейну справу, а вступає до університету Палермо. Згодом він переводиться до Римського вишу, а потім і у Боннський університет. Навчання завершив у 1891р, захистивши дисертацію на тему «Звуки і розвиток звуків у діалектиці Джірдженті» та отримавши диплом філолога. Після завершення навчання повертається на батьківщину, де і починає писати свої перші вірші та критичні статті. У 1899 видав поетичну збірку «Радісний біль» («*Maì giocondo*»), у якій порівняв християнську смиренність на противагу язичницькій повноті життя. «У ранній період своєї творчості Піранделло був прибічником веризму (реалістичний напрям в італійській літературі, близький до французького натуралізму) з його увагою до повсякденного життя, до біологічних проявів людини, з прагненням «науково» описувати темні сторони дійсності. Перша збірка новел Піранделло «Кохання без кохання» («*Amorì senza amore*», 1894) написана саме у традиціях веристів. Згодом, через декілька років, Піранделло відійшов від веризму і почав розробляти свій власний літературний стиль, який він пізніше назвав «гуморизмом». Водночас окреслилися головні теми його творчості: порожнеча й абсурдність життя, нікчемність «маленької» людини, ілюзорність існування, неможливість досягнути істину, оскільки вона багатоліка та

мінлива, як сама людина. Життя людини, як вважав Піранделло, – це трагікомедійний спектакль, у якому люди-актори носять маски, що не відповідають їхньому справжньому «Я». Але трагедія в тому, що під маскою немає обличчя: людина постійно змінюється, вона не тотожна сама собі. Більше того, сприйняття нею себе самої, навіть багатолікої, різниться від сприйняття її навколишніми, бо інші люди можуть зрозуміти в людині тільки те, що їм у ній на дану мить близьке. Саме через те людські зв'язки такі нетривкі й ілюзорні; нереальним є і будь-який факт, оскільки кожен трактує його на свій лад. Отже, у кожного своя правда. Справжньою є лише грубе фізіологічне життя людини. І, навпаки, ілюзія (улюблене слово Піранделло-теоретика) не менш, якщо не більш реальна, ніж дійсність. Виникає те, що Піранделло називає гумором, – гіркий, але холодний відчай спостерігача, котрий бачить протиприродність, здавалось би, природного, нормального існування і неминучість мінливості долі.» [8] . З 1898р. Піранделло починає викладати італійську літературу у Римському педагогічному коледжі. У 1903р. його батько банкрутує і вже не може допомагати фінансово синові, тому викладання стає основним заробітком для майбутнього нобелівського лауреата, але це станиця аж у 1934р. «У перше десятиліття ХХ ст. письменник працював в основному в жанрі малої та великої прози. Але якщо його романи, крім згаданого, зараз практично невідомі, то завдяки своїм новелам він став відомим усьому світу. За чверть століття Піранделло створив понад 200 новел, що виходили окремими збірками з 1894 до 1919 р. Згодом він об'єднав їх у п'ятитомне видання «Новели на рік», що стало панорамою італійського життя межі століть.

У новелах Піранделло змальовує застиглий світок Сицилії («Донна Мімма» – «Donna Minima»), заскнілі звичаї та традиції («Деякі зобов'язання» – «Certi obblighi»), лицемірство і нечулість духовенства («Щасливці» – «I fortunati»), «Маленька мадонна» – «La madonnina», «Благословення» – «Benedizione»), жадібність і заздрість селянства («Хто заплатить» – «Chi lapaга», «Дим» – «Il fumo»). Піранделло найчастіше бере окремий випадок, який підтверджує

загальний абсурд життя. Зазвичай, це стан самотності, безглуздий бунт, божевілля, самогубство, смерть. Такий тематичний ряд значною мірою пояснюється особистою драмою письменника: у 1894 р. він одружився, але дружина, котру він палко кохав, збожеволіла, і письменник упродовж багатьох років спостерігав процес розпаду її свідомості. Новели Піранделло – це маленькі напіваабсурдні драми зі строгою композицією. їхній стиль дуже різноманітний: мова точна, сухувата, але трапляються розлогі, розгорнуті фрази, діалог несподівано змінює оповідь; дуже багато не домовлено і залишається у підтексті.»[8]. «Після Першої світової війни Піранделло виступив як реформатор італійського та світового театру, знехтувавши традиційною формою і висунувши нові філософські теми та проблеми. Після того як була поставлена його перша п'єса «Якщо це не так...»(1915), П. став матеріально незалежним і в 1922 р. залишив викладання.»[8]. «У 1933 р., на прохання Б. Муссоліні, Піранделло повернувся на батьківщину, а ще через рік отримав Нобелівську премію з літератури «за творчу відвагу та винахідливість у галузі драматичного та сценічного мистецтва». Помер письменник у Римі, залишившись в історії літератури одним із видатних драматургів і новелістів. Українською мовою твори Піранделло перекладали Г. Бережна, О. Поманська, Л. Танюк, А. Перепад», В. Чайковський та ін. В. Луков»[8].

### **1.2 Луїджі Піранделло: драматичні твори**

Луїджі Піранделло відомий своєю інноваційною та експериментальною творчістю. Його драматургія часто відображає психологічні та філософічні аспекти людського життя. Його п'єсам характерний складний сюжет, у якому майстерно переплетені існування та ідентичність персонажів, ілюзія та реальність. Драматург піднімає складні питання про ролі акторів у житті, природу реальності, ставлячи під сумнів традиційні форми та експериментуючи із структурою п'єси. На думку багатьох критиків, вершиною драматургії Піранделло є «Генріх IV», «Кожен на свій лад», «Нова колонія», «Сьогодні ми імпровізуємо».

А найзнаменитіша його п'єса, яку вважають маніфестом нового театру, - «Шість персонажів у пошуках автора».

- «Генріх IV»: у п'єсі розповідається про заможного аристократа, який після нещасного випадку почав вважати, що він імператор Священної Римської імперії, Генріх IV. Головний герой живе у своєму власному вигаданому світі ілюзій, поступово втрачаючи свою істину ідентичність.

- «Шість персонажів у пошуках автора» « На сцені актори репетирують іншу п'єсу Піранделло – «Гра інтересів». Тут письменник цитує себе, іронізуючи з власної творчості. Несподівано у зал входять шість персонажів у масках – Тато, Мати, Син, Пасербиця, хлопчик і маленька дівчинка. Усі вони – герої недописаної п'єси і, пристрасно бажаючи реалізуватися, шукають автора. Тато розпочинає розмову з Директором театру про суть театрального мистецтва та його форми, доводячи тезу самого Піранделло про те, що реалістичний «шматок життя» як предмет мистецтва неможливий. Шість персонажів – це наче душі людей, котрі шукають конкретного втілення, їхній автор якось вигадав сюжет, але не попав писати текст. І ось тепер, перервавши репетицію, персонажі вимагають сценічного втілення їхньої життєвої драми. Вона полягає в тому, що Тато пішов від Матері, оскільки вона кохала іншого. Від нового чоловіка вона народила трьох дітей, але тепер овдовіла і її обсіли злидні. Через те Пасербиця була змушена стати повією, і першим клієнтом дівчини міг стати Тато, але ситуацію виправило втручання Матері. Якщо всю історію персонажі тільки розповідали, то цей епізод вони розігрують на сцені. Причому їхні слова записує Суфлер, а актори відразу розпочинають репетицію, але на свій лад, з іншими інтонаціями та жестами, від чого персонажі шаленіють, – це ж бо було їхнє життя! Потім вони продовжують розповідати свою драму. Тато, покаявшись, забирає всіх до себе, але тоді обурюється Син, котрого у дитинстві покинула матір.

Усі з'ясовують мотиви власних вчинків і виявляється, що кожний факт можна тлумачити по-різному: Тато покинув Матір зі шляхетних міркувань, щоби зробити щасливими двох люблячих людей, котрі його, до речі,

ненавиділи. Натомість, Мати впевнена, що він її просто хотів позбутися. Пасербиця мстить Татові, вважаючи його винуватцем свого падіння, але Тато своє хвилине плотське бажання не вважає гріхом. Конфлікт закінчується тим, що дівчинка потонула у басейні, а хлопчик, побачивши це, - вчинив самогубство, застрелившись. І Директор, і актори задоволені «розказаною п'єсою», але на їхній жах діти померли посправжньому. Життя і гра настільки взаємо переплелися, що роз'єднати їх може тільки смерть. Директор, нічого не розуміючи, гасить світло і втікає, а недовтілені чотири персонажі, з-поміж яких двоє вже мертві, продовжують свій фантасмагоричний хід по театрі.»[6].

- «Ліола» драма відає нам історію молодого аристократа Ліола, що вирішив покинути розкішне життя, сповнене багатства та привілеїв, аби пожити життям звичайної людини. У цій п'єсі автор досліджує питання ідентичності, соціальних ролей та вільного вибору особистості.

- «Кувшин». у цій п'єсі нам розповідають про сім'ю, яка переживає важку скруту через несподівану зміну розподілу спадщини, а саме найціннішого з усього спадку. – античного глека. Автор підіймає питання власності, спадщини та моральні проблеми.

- «Оголені одягаються» тут описано історію про трупу театру, яка готується до вистави. Конфлікт полягає у тому, що актори поступово втрачають свої маски та образи, розкриваючи себе справжніми- такими, як і за лаштунками.

- «Це так (якщо вам так здається)» або «Якщо вам здається, що це так». У цій драмі підкреслюється концепція об'єктивної та суб'єктивної реальності через суперечливі погляди персонажів на те, що відбувається. Головні герої прагнуть розкрити справжню сутність істини, ставлячи під сумнів об'єктивність світу навколо них.

- «Нова колонія» Ця п'єса є комедією та сатирою на італійське суспільство. У творі відображено ідею групи людей, які прагнуть заснувати

ідеальне суспільство на засадах взаємодопомоги та спільної праці. Однак, спроби цієї групи зустрічаються зі складнощами та конфліктами.

- «Людина, звір і чеснота» у творі зображено конфлікт між головними героями: чоловіком, жінкою і чеснотою (вірністю). П'єса пропонує сатиричний погляд на складні аспекти сімейного життя.

### **1.3 Луїджі Піранделло: новелістика**

Луїджі Піранделло, італійський письменник, створив багато новел, які відображають складність людської ідентичності та реальності. У своїх творах він досліджує концепції ідентичності, внутрішніх конфліктів та сприйняття. Його герої часто переживають конфлікти, пов'язані з різницею між тим, як вони сприймають себе, і тим, як їх сприймає оточуюче суспільство. У новелах Піранделло зустрічаються ситуації, де реальність та ілюзія змішуються, що створює нестабільний світ для героїв. Він експериментує з формою та структурою тексту, застосовуючи неочікувані повороти сюжету та персонажів, що додає загадковості та піднімає питання про сутність людської ідентичності. Творчість Піранделло також відображає переоцінку ролі індивідуальності в суспільстві, викликаючи читача розглядати поняття «самого себе» через призму внутрішніх конфліктів та реальності, що формується навколо нас. Також хочу навести уривки з цікавого дослідження про образ смерті у новелах Піранделло «Невичерпне багатство природи батьківщини письменника, Сицилії, призвело до того, що у свідомості Л. Піранделло витворюється картина світу, сповнена пейзажних та природних образів. Неабияку роль у вербалізації концепту СМЕРТЬ у новелістиці автора відіграють символи та асоціати природи. Найбільш показовими символами асоціату води при об'єктивації концепту СМЕРТЬ є річка та море, асоціату землі – символи дороги і тварини, асоціату ночі – місяць, тінь, ліс, тиша та чорний колір», «Важливим для детального аналізу концепту СМЕРТЬ у творчості Л. Піранделло є також асоціат землі. Символи, пов'язані із асоціатом землі, зустрічаються в багатьох контекстах, що пояснюється специфікою

стилю Л. Піранделло. Найпершим за значимістю символом смерті в асоціативній площині землі є дорога з її асоціативним рядом: рух – подорож – шлях.»), «Символи асоціативної площини ніч (місяць, тінь, ліс, тиша, чорний колір) для об'єктивації концепту СМЕРТЬ засвідчені в багатьох новелах Л. Піранделло. Серед них найпотужнішим та найкращим знаком смерті є символ місяця. Навіть асоціат води, який мав сильний психологічний вплив на Л. Піранделло, виявляється слабшим.»), «Отже, у структурі асоціатів та символів новелістики Л. Піранделло при об'єктивації концепту СМЕРТЬ можна констатувати наявність параболічної форми, тобто використання всіх символів природи побудовано на симетрії в антиномічних асоціативних площинах (поспіх – спокій, самогубство – безпека, тривожна місячна ніч – спокійна місячна ніч, палюче сонце – теплий світанок).» [3].

- «Труна на потім» (італ. «La bara inutile») – Сюжет в цій новелі викликає невизначеність між тим, що є реальністю, та тим, що може бути уявленням. Історія починається з випадкового знайомства двох чоловіків, один з яких показує іншому місцеве цвинтарне кладовище. Однак незабаром виявляється, що вони випадково опинилися в одному з цвинтарів міста, де практично ніколи не бувають люди. Справа ускладнюється, коли вони помічають труну, яка виявляється порожньою. Ця новела викликає питання про те, що є реальністю та що може бути лише уявленням, підкреслюючи невизначеність нашого сприйняття реальності. Її важливість полягає в підкресленні тонкої межі між реальністю і фантазією, підштовхуючи читача до роздумів про природу ідентичності та сприйняття.

- «Краплина вина» (італ. «Una goccia») – У цій новелі головний герой зустрічає дуже впливову та важливу людину на вечірці, де наявність краплі вина на його піджаку стає причиною для зміни сприйняття цього іншого чоловіка. Через випадковий елемент (краплю вина) герой відчуває дивний образ та вплив власних психологічних стереотипів, що викликають зміну його ставлення до цієї особи. Ця новела підкреслює важливість несподіваних обставин та випадковості в наших сприйняттях, особливо у

взаєминах з іншими людьми. Вона демонструє, як навіть найменші деталі можуть впливати на наше сприйняття та поведінку, підкреслюючи тонкі взаємини між людьми та складність психологічних механізмів.

- «Смерть на плечі» (італ. «La morte in pugno») - це ще одна цікава новела Луїджі Піранделло, яка досліджує тему смерті та її вплив на психологію людини. У цій новелі головний герой стикається з власним страхом смерті через непередбачуваний та загадковий випадок. Він починає відчувати, що смерть перебуває поруч із ним, що викликає в нього страх та невпевненість у майбутньому. Ця новела поглиблює роздуми про наші внутрішні страхи, особливо стосовно невідомості та нестабільності майбутнього. Вона підкреслює, як такі важливі аспекти, як смерть, можуть впливати на наші емоції, дії та сприйняття світу, спонукаючи до роздумів про значення життя та відношення до смерті.

- «Один день» (італ. «Una giornata») - це також одна з новел Луїджі Піранделло, яка розглядає тему часу, його сприйняттям і впливом на життя людини. У цій новелі головний герой переживає незвичайний день, який відбувається, здавалося б, у одну мить, але для нього він розтягується на цілий день. Це створює у нього враження, що він переживає низку подій, емоцій і роздумів за короткий проміжок часу. Ця новела підкреслює сприйняття часу як умовності, яка може змінюватися залежно від внутрішніх переживань людини. Вона підштовхує читача до роздумів про природу часу, його відношення до людського життя та способи, якими ми сприймаємо події у часових рамках.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ ВНУТРІШНЬОЇ І ЗОВНІШНЬОЇ ТЕХНІКИ АКТОРА У ДРАМАТУРГІЇ ЛУЇДЖІ ПІРАНДЕЛЛО

#### 2.1 Внутрішня і зовнішня техніка актора

Акторська майстерність вимагає не лише творчого обдарування, але й вміння використовувати внутрішню та зовнішню техніку для створення виразного та автентичного персонажу. У цьому рефераті розглядається важливість внутрішньої і зовнішньої техніки для актора та їх взаємодія у процесі творчості.

**Внутрішня техніка** актора включає в себе внутрішній світ актора, його емоційний стан, інтелектуальні роздуми та внутрішній досвід. Важливою складовою внутрішньої техніки є «Метод» – акторський підхід, що передбачає використання особистих емоцій та досвіду для створення персонажа. Актор вивчає та відтворює емоційні стани, щоб надати персонажу автентичність та глибину.

**Зовнішня техніка** стосується фізичних аспектів акторської гри. Це включає в себе рухи, жести, поставу, використання голосу та інші аспекти зовнішнього виявлення персонажа. Актор вивчає та розвиває своє тіло, щоб ефективно передавати емоції та ідеї глядачеві. Використання зовнішньої техніки дозволяє акторові максимально виразно виражати свою творчість.

**Взаємодія внутрішньої та зовнішньої техніки:** Справжня майстерність актора полягає в гармонійній взаємодії внутрішньої та зовнішньої техніки. Внутрішній стан актора впливає на його фізичний вияв та навпаки. Використання емоційно насичених станів сприяє автентичності рухів та голосу, створюючи цілісний образ.

**Тренування і розвиток:** Акторська техніка вимагає постійного тренування та розвитку. Внутрішні та зовнішні аспекти вивчаються окремо та

в комбінації, допомагаючи акторові розширювати свої можливості та піднімати свою майстерність на новий рівень.

Внутрішня та зовнішня техніка актора взаємодіють, створюючи неповторний та виразний образ на сцені чи екрані. Їхнє правильне використання веде до виняткового акторського виконання та створення персонажів, які залишають незабутнє враження на глядача.

### **2.1.1 Техніка актора за Станіславським**

Мистецтво актора є складною і тонкою грою, яка вимагає не лише технічної майстерності, але й здатності глибоко переживати та виражати емоції. Станіславський розробив систему, що визначається як метод внутрішнього переживання. Ця система надає акторам інструменти для того, щоб вони могли відчувати та передавати емоції так, щоб глядачі відчували не просто спостерігаючи, але й переживаючи разом із персонажами.

#### **1. Внутрішня робота з актором**

Станіславський підкреслював важливість внутрішньої підготовки актора. Він пропонував провести глибокий аналіз персонажа, його мотивацій та суперечливостей. Актор повинен розуміти свою роль настільки, щоб відчувати її зсередини, розуміти сенс кожної дії та слова персонажа.

#### **2. Фізичне переживання та рухова координація**

Станіславський докладав велику увагу до тіла актора як інструменту виразності. Він пропонував різні вправи для розслаблення, розтяжки та відновлення гнучкості. Це допомагає актору краще відчувати своє тіло та взаємодіяти з ним під час виступу.

#### **3. Емоційна пам'ять та внутрішня концентрація**

Однією з ключових ідей Станіславського було використання емоційної пам'яті. Актор має звертатися до своїх власних емоційних досвідів, щоб відчувати та виражати емоції персонажа. Це вимагає великої внутрішньої концентрації та самопізнання.

#### **4. Взаємодія з партнерами та оточенням**

Станіславський наголошував на важливості взаємодії з іншими акторами та оточенням. Він прагнув до створення істинного взаємодійного виступу, де актори реагують один на одного спонтанно та відчутно.

#### 5. Постійний розвиток та самокритика

Актор повинен бути готовим постійно розвиватися. Станіславський вважав, що мистецтво актора ніколи не стоїть на місці, і актор повинен постійно прагнути удосконалення.

Завдяки системі Станіславського, актор отримує можливість розкрити глибокий емоційний потенціал та стати не просто інтерпретатором ролі, але і живим каналом передачі почуттів та емоцій на сцені. Це дозволяє актору стати не просто виконавцем, а творцем власного мистецтва, яке здатне змінювати та торкатися серця глядачів.

### 2.1.2 Техніка актора за Мейерхольдом

Система виховання актора, розроблена режисером та актором Всеволодом Мейерхольдом, є однією з визначальних течій в історії театрального мистецтва. Мейерхольд прагнув до того, щоб актор не лише відтворював роль, але й став творцем нових форм і виразів на сцені.

#### 1. Біомеханіка

Однією з ключових концепцій системи Мейерхольда є біомеханіка – техніка, яка базується на точній розстановці рухів та використанні рухових механізмів тіла. Актор, використовуючи біомеханіку, стає своєрідним ляльковим майстром, керуючи кожним рухом для досягнення виразного ефекту.

#### 2. Фізична Енергія та Експресія

Мейерхольд підкреслював важливість фізичної енергії та експресії в акторській грі. Він вивчав рухи, робив акцент на динаміці та ритмі, допомагаючи акторові виразно та енергійно виступати.

#### 3. Форми та Костюмізація

Система Мейерхольда активно використовує форму та костюм як частину виразного мовлення актора. Костюми мали важливу роль у визначенні характеру персонажа та підкресленні його рухової експресії.

#### 4. Техніка Театрального Етикету

Мейерхольд надавав велике значення техніці театрального етикету, що включала в себе правильне використання простору, світла та акустики. Актор повинен був чітко розуміти, як взаємодіяти з аудиторією та використовувати аудіовізуальні елементи для підсилення своєї гри.

#### 5. Експеримент та Інновації

Мейерхольд був піонером в експериментальному театрі та постійно проводив новаторські експерименти. Він заохочував акторів до творчості, до пошуку нових шляхів виразності та емоцій.

#### 6. Тренування Волі та Витримки

Система Мейерхольда також включала тренування волі та витримки. Актор повинен був мати не тільки фізичну силу, але і ментальну готовність до інтенсивної роботи та емоційного виснаження.

Система Мейерхольда стала чітким вираженням його візії театру як мистецтва, що поєднує в собі високий рівень технічної майстерності з глибоким внутрішнім вираженням. Виховання актора за цією системою відкриває нові можливості для творчого виразу та створює актора, який вільно експериментує та інноваційно виражає себе на театральній сцені.

### **2.1.3 Техніка актора за Чеховим**

Михайло Чехов був актором і викладачем, який розробив власний метод акторської підготовки, відомий як «Техніка Михайла Чехова» або «Михайлівський метод». Ця техніка акцентує важливість внутрішнього стану актора та його фізичної експресії для створення живих та автентичних персонажів. Нижче розглядаються ключові аспекти техніки Михайла Чехова:

#### 1. Психофізичний підхід:

Центральною ідеєю техніки Михайла Чехова є взаємодія психологічних та фізичних аспектів акторської гри. Актор вивчає свої

емоційні стани та використовує фізичні вправи для вираження цих емоцій. Це дозволяє створювати персонажів, які є емоційно насиченими та вірогідними.

#### 2. «Психофізичні центри»:

Чехов визначив в тілі актора ряд «психофізичних центрів», таких як «центр вгорі» (голова), «центр дихання» (груди) та «центр критики» (стомак). Актор використовує ці центри для регулювання емоційного стану та фізичного вияву персонажа.

#### 3. Фізична експресія:

Техніка акцентує важливість фізичної експресії, включаючи рухи, жести, поставу та голос. Актор вивчає, як використовувати своє тіло для створення динамічного та ефективного вияву персонажа.

#### 4. «Психологічна готовність»:

Михайло Чехов підкреслює важливість психологічної готовності актора до ролі. Це означає розуміння не лише поверхневих емоцій, але й внутрішніх побутових станів, що допомагає акторові стати співучасником персонажа.

#### 5. Уява та творчість:

Техніка Чехова сприяє розвитку акторської уяви та творчого мислення. Актор вчиться використовувати свою уяву для створення нових та унікальних образів.

Техніка Михайла Чехова визнана своєю ефективністю та застосовується в акторських школах та театрах по всьому світу. Цей метод стимулює глибоке розуміння персонажа та допомагає актору виражати його емоції та ідеї в справжньому виставі.

### **2.2. Ідея «Театр в театрі» Луїджі Піранделло**

Знамениті твори Луїджі Піранделло, такі як "Шість персонажів у пошуках автора" (1921), "Кожен по-своєму" (1924) і "Сьогодні ввечері ми імпровізуємо" (1930), ґрунтуються на ефектах "театру в театрі". На мій погляд, сенс таких ефектів залежить від початкового навантаження глядача, що

визначає характер і смислове наповнення інтерпретації. З одного боку, можна розглядати ідею змішування вигадки та реальності, а з іншого – стверджувати, що стирання межі між театром та дійсністю не відбувається, оскільки ця межа вже була стерта. Таким чином, Піранделло просто загострює те, що вже неявно функціонувало: експлікацію основи театральної вистави та театральності як такої.

У цьому розділі я розгляну семантику прийому "театр у театрі" на основі семіотичного аналізу "Шість персонажів у пошуках автора". Виявляється, що різноманітність персонажів та акторів у цих творах можна тлумачити як усунення протиставлення між акторами та глядачами, що вже було напівзруйноване та напівпримарне. Це особливо очевидно у "Кожен по-своєму", де глядач може стати актором для іншого глядача. Це динамічно розширює характер дихотомії актор/глядач, забезпечуючи можливість взаємодії і обміну ролями. Піранделло створює гнучку дихотомію, яка змінюється залежно від інтерпретації та перспективи сприйняття. У зазначеній трилогії Піранделло використовує низку прийомів для того, щоб розмити межі не тільки між акторами та глядачами, але і між простором сцени та простором глядацької зали. В "Шестеро персонажів у пошуках автора", актори театральної трупи, Завідувач сцени та інші персонажі виходять на сцену через двері на краю сцени. З іншого боку, Директор театру з'являється на порозі самої глядацької зали, а всі актори на сцені миттєво обертаються до нього, спрямовуючи свій погляд углиб зали. Директор пройде серед рядів глядачів і, вітаючись з акторами, піднімається на сцену по сходах. Так само, Прима, запізнюючись на репетицію, входить у театральної простір через вхід для глядачів. Цікаво, що її голос лунає ще з порога, перед тим як вона з'являється особисто. Врешті, Швейцар театру і самі персонажі також з'являються через вхід для глядачів. У такий спосіб, Піранделло ефективно розриває традиційні межі театрального простору, зруйнувавши так звану "четверту стіну". На початку ХХ століття традиційне уявлення про чітку просторову відокремленість сцени з одного боку та глядацької зали з іншого було

усталеним. У західноєвропейському театрі з епохи Ренесансу до кінця XIX століття декорації та виступи акторів розгорталися за аркою. Ця арка, схожа на рамку в живописі, вказувала, що все, що відбувається всередині, є мистецтвом, і водночас гарантувала глядачам відчуття безпеки, оскільки виступи акторів відбувалися на певній відстані від глядачів. Піранделло, використовуючи свої прийоми, ламає ці традиційні межі. Він робить акцент на тому, як актори та персонажі входять на сцену через різні точки, такі як двері на краю сцени чи вхід для глядачів. Такі дії дозволяють руйнувати уявлення про просторову окремішність сцени та глядацької зали, а також створюють ефект зламаної «четвертої стіни». Це відмінно віддзеркалює його прагнення відновити більш прямий та відкритий зв'язок між акторами та глядачами, порушуючи усталені норми та викликаючи нові способи сприйняття театрального виступу.

За допомогою вказаних прийомів, Піранделло не лише свідчить про завершення традиційного театрального простору, але й змушує глядачів розглядати п'єсу як частину простору за межами сцени та театральної зали, впроваджуючи естетизацію і тісно переплітаючи театр і повсякденність, мистецтво і життя. Фіора Бассанезе підкреслює це, описуючи «Шість персонажів»: «Драматична дія заповнює весь перший поверх і проникає за лаштунки. Звичні акти замінено «випадковим» поділом, таким, як поступовий, ненадуманий вихід протагоністів зі сцени для того, аби продовжити розмову, або несподіване, ненавмисне опускання завіси. Немає декорацій чи задника, внаслідок чого порожня сцена відкрита для повного огляду публіки. Персонажі ходять туди-сюди, використовуючи весь театр: прохід між рядами, двері, місця для оркестру, просценіум і лаштунки. Порожня сцена має символічний характер: вона готова прийняти невизначений матеріал, досліджувати його, переробляти, упорядковувати, аби він ставав дедалі завершенишим». Іншими словами, порожнеча сцени тут не лише вказує на специфіку театральної репетиції, а й, разом із рядом інших прийомів, позначає тотальність театру. Сцена не просто готова прийняти будь-який матеріал;

вона, одночасно з актом такого прийняття, надає театрального характеру всьому, що відбувається на ній та поруч з нею. Втративши традиційні атрибути, сцена розмикає свої межі світу, поглиблюючись у нього. Це не просто стирання межі між театром і повсякденною дійсністю, а абсорбція театром повсякденності, розширення театральності в ті елементи повсякденного життя, які зазвичай не асоціюються з театром і його особливостями. Симптоматичним є завершення «Шістьох персонажів», де на сцені залишаються лише три примарні постаті-тіні – Батько, Мати і Син. Для них ще не завершена драма (і, отже, їм потрібен автор), яка надала б сенс їхньому існуванню. Пасербиця, підходячи до сцени, зупиняється, а потім вибухає сміхом, обертається і біжить між рядами глядачів до виходу. Згідно з вказівкою Піранделло, вона має вийти із зали, а з фойє її сміх має рознести. Тільки тоді опускається завіса. Це демонструє відмову Пасербиці від комічних пошуків автора, який надав би їм драматичний контекст. Цим самим Піранделло не лише розмикає замкнений театральний простір, але і вводить невизначеність у темпоральність п'єси, надаючи їй незавершений, відкритий характер. Виходячи зі сцени, Пасербиця не ховається за кулісами, як решта акторів, а розчиняється в просторі поза межами глядацької зали. Вона зникає у позатеатральній дійсності, серед живих людей, що стирає межі між театром і реальністю, або, загалом, між мистецтвом і життям. У цьому контексті втеча Пасербиці може бути розглянута як семіотичний *gestus*, що несе в собі кілька різних рівнів змісту, зокрема, естетизацію повсякденності у формі театралізації. Сміх Пасербиці під час утечі є цілком свідомим. Піранделло спеціально акцентує на її сміші, оскільки вона повинна сміятися спершу біля сцени, зупинитися між рядами на мить, а потім знову сміятися, а її сміх має лунаати вже з фойє. За визначенням Умберто Еко, Піранделло особливо підкреслював в своїх дослідженнях гумору те, що гумор підриває усталені форми традиційного мистецтва і створює нові форми з вже існуючих матеріалів. Гумор дозволяє зірвати маску та виявити суперечності і різноманіття життя. Сміх Пасербиці в заключний момент "Шістьох

персонажів" слугує не лише засобом відсторонення від традиційного театру, а й виводить фігуру Пасербиці за межі кристалізованих форм мистецтва. Вона не просто тікає з сцени, а й з театру, виступаючи проти тієї функції, яку спочатку призначив їй Піранделло як автор п'єси – функції в безнадійному пошуку автора. Таким чином, її втеча стає актом бунту проти всемогутнього автора, насміхаючись з інших Персонажів, які залишаються на сцені. Пасербиця та Батько, на відміну від інших Персонажів, виявляють дух (італ. *spirito*), раціональне начало, яке, за задумом Піранделло, частково усвідомлює постійний конфлікт між життям у русі та застиглими формами. Таким чином, вони виступають проти цієї застиглості, яку втілює Мати та яку можна розглядати як чітке втілення застиглості життя у художній формі. Щодо досліджень Піранделло, вони вказують на те, що в образах Персонажів мислення та емоції, логос та пафос тісно переплітаються. Акти пристрасного міркування виводять п'єси Піранделло за межі традиційних мелодрам, орієнтованих на демонстрацію "чистих" емоцій, позбавлених інтелектуальних роздумів. Такий характер внутрішнього конфлікту створює відмінний відтінок у презентації постатей. Піранделло визначає іманентний конфлікт між життям у русі та формою як неминучу умову духовного та природного порядку. Життя, застигнуте у формі, поступово знищує цю форму. Цей конфлікт виявляється у трьох різних драмах «Шістьох персонажів» та виражає концептуальні міркування, які виникли у Піранделло після знайомства з інтерпретацією своєї творчості Адріано Тілгером. Відзначається впливом філософії Анрі Бергсона, зокрема його ідеї про контраст плинності життя та застиглості форм. У творі «Шістьох персонажів» Піранделло визначає шестеро персонажів як незмінні художні форми, і їхня відмінність полягає у ступені завершеності, що визначається мовленнєвою артикуляцією суб'єктивності та активністю. Вони утворюють різні рівні завершеності, причому Батько і Пасербиця є найзавершенішими та найбільш повністю розробленими, Хлопчик і Дівчинка є менш завершеними, а Мати і Син займають проміжну позицію. Батько і Пасербиця перебувають на передньому

плані, вони говорять більше за інших та мають більш виражену активність. Ці персонажі є найбільш повністю виписаними. Навпаки, Хлопчик і Дівчинка є менш завершеними, і вони взагалі не висловлюються протягом усієї п'єси. Мати і Син займають проміжну позицію, їхні образи напівзавершені і напівнезавершені. Мати, згідно із задумом Піранделло, втілює природу і характеризується пасивністю та інертністю у своїй поведінці. Вона не може артикульовано розповісти про своє життя, і це породжує необхідність інших персонажів розкривати її минуле та переживання. Говорить вона обмаль і короткими фразами. Таким чином, вони представляють різні градації завершеності та розкриття у творі. У «Шістьох персонажах» Піранделло виявляє важливу відмінність між Матір'ю та іншими персонажами, такими як Батько та Пасербиця. Мати, виражаючи «природність», живе головним чином почуттями та драматизованими пристрастями, і вона не усвідомлює своєї ролі або персонажу в театрі. У Матері відсутня «рольова дистанція», і вона не розуміє, що є частиною театральної драми. Насупроти Матері, Батько та Пасербиця усвідомлюють себе як персонажів і проводять боротьбу за отримання від автора певної драми та сенсу свого існування. Вони розуміють роль та мають «рольову дистанцію», що виявляється у розриві між їхнім внутрішнім світом та зовнішньою роллю персонажа. Однак важливим аспектом є той факт, що в творі відсутній ширший артикульований паттерн чи сценарій, який визначав би ролі персонажів. Ці ролі не вбудовані в завершений паттерн, і вони представляють собою автономні елементи без чіткого контексту драми. Ця абсурдність і відсутність чіткого сценарію сама по собі є паттерном, що надає глибокий сенс незавершеності та схематичності персонажів у творі. Тут виявляється важливий аспект, пов'язаний з семіотикою та тим, як Піранделло вирішує взаємодію між роллю та тим, що перебуває за нею. У «Шістьох персонажах» Піранделло вказує на необхідність чіткого відокремлення Персонажів від Акторів трупи, щоб підкреслити їхню незалежність та схематичність. Зокрема, використання масок та спеціального одягу з жорсткої тканини може служити маркером, що підкреслює зовнішній

аспект персонажів, який є схематичним та одномірним. Маски та спеціальний одяг можуть надати Персонажам статичний, статуєподібний вигляд, підкреслюючи їх обмеженість та відділеність від живих, тривалих процесів, що відбуваються навколо них. Це також може служити як метафора для розриву між зовнішнім виглядом та внутрішнім світом персонажів. Вони, як статуї або маски, представляють певний образ чи роль, але залишають свою внутрішню сутність незрозумілою та багатомірною. Таким чином, через використання семіотичних засобів, таких як маски та особливий одяг, Піранделло реалізує свою концепцію щодо розриву між зовнішнім виглядом та внутрішнім світом персонажів, підкреслюючи схематичність та обмеженість їхнього існування. Піранделло виявляє великий інтерес до семіотичної аспектів у театрі, зокрема до дихотомії означника і означуваного. Означник - це термін, який вказує на те, що позначає або представляє певний об'єкт, поняття чи ідею. Означуване - це сам об'єкт, поняття чи ідея, яку представляє означник. У контексті «Шістьох персонажів» Піранделло створює драму навколо розриву між означниками (Персонажами) і означуваними (Акторами трупи та Директором театру). Персонажі, які виступають як означники, є створеними реальностями, конструкціями уяви, схематичними та незмінними формами.

Вимога Піранделло щодо чіткого відокремлення Персонажів від Акторів трупи, використання масок і спеціального одягу є спробою підсилити цей розрив. Маски, як символ схематичності та сталості, допомагають підкреслити незмінність означників, які вони представляють. Однак, незважаючи на цю створену реальність, Персонажі не можуть знайти спільної мови з Акторами трупи, оскільки їх власний світ не збігається з інтерпретацією Акторів. Тут Піранделло використовує театральну дію як метафору для загального соціального явища, де стереотипи та узагальнені очікування перешкоджають взаєморозумінню. За допомогою цього конфлікту між означниками і означуваними, Піранделло акцентує на неврегульованості соціального спілкування та труднощах розуміння внутрішнього світу інших.

Ви вірно визначили сутність проблеми, яку Піранделло розглядає у відношенні до зв'язку між актором і персонажем на театральній сцені. Дійсно, в театрі, виступаючи як означник, актор репрезентує та позначає певного персонажа у п'єсі. Однак сам характер цього зв'язку може мати різні варіації. Ідея Індржиха Гонзла, що сутність актора полягає не в його людській природі, а в його можливості представляти та позначати роль, робить актора, на певному рівні, незалежним від конкретної фізичної форми. Згадана дихотомія означника та означуваного стає ключовою, коли ми розглядаємо зв'язок між актором і персонажем. Цей зв'язок може бути прямим та безпосереднім, але також може бути дистанційованим, опосередкованим та викривленим. Тут важливо враховувати концепцію довільності і мотивованості, де в довільному зв'язку зв'язок означника та означуваного є випадковим, тоді як у мотивованому зв'язку існує конкретний інтенціональний зміст. Піранделло, запропонувавши маски та спеціальний одяг для Персонажів, спробував відтворити цей розрив та незалежність між означником та означуваним на театральній сцені. Проте, як ви вказали, ця спаяність завжди є відносною, і вклинювання опосередкувань робить її справою творців спектаклю. Таким чином, зіткнення актора та персонажа в театрі стає відображенням широкої проблематики соціальної комунікації та підкреслює важливість розриву між означником та означуваним для створення театральної динаміки. Базуючись на основі визначення головної проблеми, що лежить в основі п'єси «Шестеро персонажів у пошуках автора». У творі Піранделло виокремлює та висвітлює фундаментальний розрив між акторами (означниками) та персонажами (означуваними), що ускладнює можливість їхньої ефективною репрезентації на театральній сцені. Означники (актори) та означувані (персонажі) існують на різних рівнях, і хоча вони діють в межах одного простору, їхня сутність неспільна та несумірна. Це призводить до постійних непорозумінь, оскільки навіть у спробах взаємодії вони зіштовхуються із фундаментальною різницею в їхній природі. Піранделло через цю проблематику намагається підкреслити важливі аспекти театральної діяльності та самої природи імітації на сцені.

Розбіжність між акторами та персонажами, яка обумовлена їхньою природою означника та означуваного, стає однією з основних тем та джерел напруги у п'єсі. Це створює враження автореференції, де актори та персонажі вказують на себе самих, а не на щось поза собою, ускладнюючи сприйняття глядача та ставлячи під сумнів традиційні ролі в театрі.

Слід описати ще один, не менш важливий аспект складнощів взаєморозуміння, який виникає у п'єсі «Шестеро персонажів у пошуках автора». Піранделло через героя Батька висловлює сумнів у владі слів і підкреслює, що абстрактність мови часто стає джерелом непорозумінь. Слова, виголошені однією особою, можуть нести різні сенси для різних слухачів, оскільки кожна людина має власний світогляд, досвід і емоційний фон. Такий розрив у розумінні мови і відчуттів може призводити до конфліктів і непорозумінь не лише між акторами та персонажами, але і серед самих персонажів. Піранделло, висловлюючи ці думки через персонажа Батька, підкреслює складність комунікації і те, як слова можуть бути непередбачувано зрозумілі в різних контекстах. Це робить сценарій ще більш заглибленим та відзеркаленням важливих аспектів людського взаєморозуміння і мовної комунікації. Важливий аспект погляду Піранделло на семантику висловлювань і взаєморозуміння. Піранделло вважає, що семантика завжди забарвлена індивідуальним внутрішнім світом кожної людини. Такий індивідуалізм призводить до того, що навіть при використанні спільної мови розуміння може бути проблематичним. Згадана вище проблема паралелізму або ізоморфізму структур різних рівнів повідомлення підкреслює те, що, навіть коли використовується спільна мова (або «маска»), індивідуальні внутрішні світи залишаються відмінними і можуть не збігатися в трактуванні сенсу чи значення висловлювань. Це стає додатковим джерелом непорозумінь та розбіжностей між персонажами і акторами у п'єсі. Таким чином, Піранделло не тільки розкриває базовий розрив між акторами і персонажами, але й вказує на глибокий розрив між індивідуальними внутрішніми світами, що робить взаєморозуміння надзвичайно складним завданням. Вказуючи на заголовок

п'єси «Шестеро персонажів у пошуках автора» і його підзаголовок «Комедія, яку ще треба написати», а також перелік дійових осіб, де зазначено "Персонажі ще не написаної комедії", є дуже цікавим і ключовим аспектом у розумінні того, як Піранделло розглядає свої власні творчість і спілкується з персонажами своїх творінь. Піранделло, використовуючи цей підзаголовок і перелік дійових осіб, створює враження, що сам автор стає по суті персонажем своєї власної комедії. Це стає ще однією урівнюючою схемою між реальністю і театром, автором і його твором, означником і означуваним. Відтак, відповідно до цього контексту, автор не просто створює персонажі і після того, як вони «зіграні», він поводить з ними як з нереалізованими або недосягнутими ідеями. Це також може слугувати алегорією того, як творець, не завершивши свою «комедію», може втратити контроль над персонажами чи ідеями, які відмовляються бути завершеними або реалізованими в його творі. Такий підхід до творчості дозволяє Піранделло висловлювати свої власні філософські роздуми щодо природи творчості, взаємодії автора і його створінь, а також обмежень сприйняття глядачами чи читачами. Якщо правильно визначити театральну комунікацію як внутрішню і зовнішню системи у творі Піранделло, і це є ключовим аспектом його драми «Шестеро персонажів у пошуках автора». Дистанція та комунікативні бар'єри між Акторами і Персонажами на сцені внутрішньої системи комунікації, які породжують непорозуміння та неможливість взаєморозуміння, є ключовими для розуміння драми. Спілкування між Акторами і Персонажами в середині театральної системи створює ілюзію реальності на сцені. Але одночасно Піранделло руйнує цю ілюзію, виводячи в область зовнішньої системи комунікації, де автор (Піранделло) взаємодіє зі своїми створіннями. Це створює парадоксальну ситуацію, де Персонажі прагнуть набути причетності до своєї власної драми та завершеної оповіді, але водночас не усвідомлюють, що їхні дії та долі вже визначені автором. Цей розрив між внутрішньою і зовнішньою системами комунікації стає джерелом драматичного конфлікту та філософських роздумів щодо природи творчості, ролі автора і персонажів.

Піранделло, використовуючи цей семіотичний підхід, створює глибокий театральний досвід та піднімає питання про взаємодію між творцем і його створіннями, між мистецтвом та реальністю. Ви правильно вказали на тему непрозорості авторських інтенцій, яка виникає в творі Піранделло та співвідноситься з концепцією монодичної суб'єктивності, що є ключовою для розуміння модерністського мистецтва, зокрема того, як воно представлене в літературі. Модернізм в літературі часто характеризується відхиленням від традиційних форм і тем із зацікавленістю у внутрішньому світі індивіда. Це проявляється у вивченні психології персонажів, використанні потоку свідомості та інших експериментальних техніках. Автори, такі як Піранделло, досліджують індивідуальні світи персонажів, надаючи перевагу їх внутрішнім конфліктам та роздумам. В той час Фредрік Джеймісон інтерпретує цей аспект модернізму як вираз "замкненої свідомості" або «закритого світу». Це спостереження акцентує на індивідуальних, внутрішніх світах, які фрагментарні, ірраціональні і, певним чином, непрозорі. У творі Піранделло ми бачимо виявлення цього модерністського підходу, коли персонажі та актори шукають свої індивідуальні та внутрішні сенси, намагаючись зрозуміти себе та свої ролі у світі. Таке підходить відображає тенденції модерністської літератури та характеризує її прагнення до вивчення складних, внутрішніх аспектів людської свідомості.

Джеймісон висловлює ідею, що літературні форми модернізму були пов'язані з епохою імперіалізму і відображали зцентрованого суб'єкта з непрозорим для інших внутрішнім світом. Згідно з його тлумаченням, модерністська література акцентувала увагу на внутрішньому житті індивіда, його переживаннях, конфліктах і роздумах. Такий суб'єкт володів стійкою, цілісною ідентичністю. У контексті модернізму імперіалізм виступає як важливий контекст, оскільки цей період в історії співпадав із розквітом колоніальних володінь західних держав. Модерністські твори того часу, в тому числі літературні, мали в собі елементи розкриття внутрішнього світу буржуазного суб'єкта. У порівнянні із цим, епоха постмодернізму, за

Джеймісоном, характеризується децентралізацією суб'єкта та втратою стійкої, внутрішньої ідентичності. Його теза полягає в тому, що у постмодернізмі суб'єкт втрачає свою «внутрішність» і стає роздробленим, шизофренічним. Це пов'язується з розвитком мультинаціонального капіталізму та глобалізацією. Отже, Джеймісон виділяє два основних етапи в історії літературної репрезентації суб'єкта, які корелюють з імперіалістичним модернізмом і постмодернізмом, відображаючи зміни в соціальних і економічних умовах. Цей аналіз акцентує увагу на ролі оповіді в структуруванні та організації нашого досвіду, а також на її впливі на мислення, поведінку, пам'ять і переживання. Оповідь, в тому числі індивідуальна, але також і загальна, має суттєвий вплив на те, як ми сприймаємо світ і як вписуємо себе в цей світ. Особливо цікавий аспект полягає в тому, що оповідь надає можливість вписувати себе в неї та використовувати репертуар фонового знання. Це свідчить про важливість самопроекування та взаємодії з оповіддю як засобом розкриття індивідуальної суб'єктивності. Крім того, ви вказуєте на те, що оповідь може об'єднувати індивідів заради спільної оповіді та в той же час дозволяти виробництво чистих відмінностей, які не асимілюються абстрактним цілим. Це свідчить про те, що в сучасному світі, де індивіди мають доступ до різноманітних оповідей та можливість активно взаємодіяти з ними, складність індивідуальної і суспільної ідентичності стає предметом неспільного, а скоріше, плюралістичного вирішення.

Цей аналіз підкреслює глибину та складність прийому «театр у театрі» в творчості Луїджі Піранделло, зокрема в "Шістьох персонажах". Піранделло використовує цей прийом не лише як формальний елемент, але і як засіб виокремлення театральності у людській комунікації, поведінці, та переживаннях. Такий прийом дозволяє показати, як індивідуальні світи Персонажів та Акторів об'єднуються в спільну конститутивну оповідь, проте ця спільна оповідь залишається невизначеною та незавершеною. Це відображає складність індивідуальної суб'єктивності та намагання охопити всю різноманітність життєвих досвідів в єдиній завершеній оповіді.

Сам Піранделло, через використання репетиції епізоду із своєї попередньої п'єси «Гра ролей», вводить автореференційний елемент, що додає новий шар значень та зв'язків до твору. Цей підхід виробляє глибоке розуміння семіотичної природи та авторефлексії в «Шістьох персонажах» і вивчає, як цей прийом служить для висловлення складних питань щодо індивідуальної та колективної суб'єктивності. Піранделло в «Шістьох персонажах» використовує тему гри ролей і театральності для висвітлення внутрішнього світу персонажів і їхньої ідентичності. Намагання Персонажів зіграти свої ролі та втілити свої емоції лише у театральних формах вказує на їхню упередженість відносно того, що вони вважають "єдино можливим способом" для вираження себе. Це також підкреслює їхнє утримання у театральних концепціях навіть поза театральними рамками. Усе це відображає ідею, що кожна особа у житті грає свою роль, обрану або призначену для неї, і ця роль може набувати театральних виразів, особливо в моменти емоційних спалахів. Театральність, таким чином, стає не тільки формою виразу, але й інструментом для вираження особистої ідентичності. Невдалі спроби грати ролі на реальній сцені можуть відображати глибокі аспекти театральної невідповідності між означником і означуваним, або між тим, як персонажі бачать себе і тим, як їх бачить оточуючий світ. Це все допомагає виявити складність та внутрішню багатозаровість теми театральності в творчості Піранделло. Вище описаний аналіз звертає увагу на певний паралелізм між концепцією метатеатру Лайонела Ейбела та темою «театру у театрі» у творчості Луїджі Піранделло. Обидві концепції розглядають світ як театр і визнають театральність в самому житті, а також виявляють усвідомлення персонажами своєї театральності. Зокрема, додатковий план змісту, що виникає з «театру у театрі» Піранделло, дійсно додає відтінку епістемологічного скептицизму та невизначеності в сприйнятті реальності. Ідея динамічного характеру дійсності, невпинного потоку часу та постійного незбігу образів себе з життям поглиблює відчуття того, що реальність є непостійною та неосяжною. Піранделло віддзеркалює цю нестійкість ілюзій в

ролях і масках, які персонажі взаємозамінюють, підкреслюючи те, що особистість - це тимчасова, непостійна конструкція, яка може змінюватися і що здається реальним сьогодні, може виявитися ілюзією завтра. Застосування філософських моментів до дійових осіб, зокрема через Батька, вказує на різноманітні шари смислу та глибоку рефлексію, яку Піранделло вкладає у свої твори. Написане вище вдало підкреслює важливі аспекти семіотичної природи театральності в контексті п'єси «Шестеро персонажів у пошуках автора» Луїджі Піранделло. Використання прийому «театр у театрі» не лише відображає сутнісний розрив між означником та означуваним, але також акцентує на динамічному означуванні та грі чистих знаків у контексті театального виставлення. Ідея про експлікацію семіотичної природи театральності через призму авторефлексії дійсно важлива. Структура, яка авторефлексивно вказує на свою власну природу та семіотичний характер, не лише робить спостереження щодо побудови театральності більш суттєвим, але також може викликати у глядачів чи читачів усвідомлення власного сприйняття і розуміння процесу. Додатково, зазначте, що Піранделло також може використовувати ці прийоми, щоб викликати у глядачів або читачів питання про природу реальності, ідентичності, та спілкування. Це цікавий підхід, який дозволяє глибше розуміти внутрішній світ п'єси та її взаємодію з аудиторією [7].

## РОЗДІЛ 3

### РОБОТА НАД РОЛЛЮ

#### 3.1 Застільний період

Свою розповідь про мою роботу над роллю Сакраменто у виставі «А до чого тут Коперник?» хотів би описати доволі структуровано та хронологічно. Наш курс розпочав роботу над виставою, коли майстер Микола Мечиславович приніс текст інсценівки Дмитра Богомазова «краплина вина», що являли собою об'єднані в певний порядок окремі новели авторства Луїджі Піранделло : «Повернена труна», «Краплина вина», «Один день». Почався наш «застільний» період. Застільний період – це дуже важливий етап роботи режисера з акторами. У цей період усі актори збираються разом і читають текст п'єси. На відміну від вистави, актори не грають, а лише вчитують п'єсу, аналізують поведінку та внутрішній світ персонажів. Цей етап може тривати від кількох днів до кількох тижнів. Від того, наскільки якісно це буде зроблено в цей період, значною мірою залежить кінцевий результат вистави. Спочатку наш майстер прочитав твір уголос, після чого ми обговорювали думки, які прийшли до нас, що нам нагадують епізоди у цьому творі. Потім ми уже прочитали по ролях і теж обмінювались нашими враженнями та ідеями, які прийшли до нас під час прочитання і різнилися з попередніми. Наступний крок полягав в наступному: ми уже всі обмінялися ролями та кожен зміг прочитати за кожного персонажа, - це дало ще більше нам уявлення про персонажів майбутньої вистави. «Станіславський надзвичайно високо цінував свіжість тексту, його звабу для актора, вважав, що байдужість актора до авторського тексту, що часто проявляється раніше, ніж вистава народилась, завжди згубна для долі цієї вистави, для її сценічного довголіття. Він був переконаний: репетицію п'єси з текстом можна починати тільки тоді, коли освоєний весь величезний пласт зовнішніх і внутрішніх мотивів, що породили цей текст. Так Станіславський повстав проти старого, ним самим визначеного порядку

підготовки вистави, почав обстоювати новий порядок, за яким п'єса аналізується в дії, в етюді з імпровізованим текстом. Тут необхідно зауважити, що у зв'язку з останніми пошуками Станіславського в акторському середовищі розповсюдилася легенда про так звану «відміну застільного періоду». Насправді, міняючи форму аналізу п'єси, Станіславський зовсім не збирався відмінити чи якось полегшити цей аналіз. Навпаки, етюдний метод впроваджується з метою поглиблення аналізу, підвищення його ефективності. Ба навіть більше: поняття «роботи за столом» зберігається і при новому порядку, але в новій формі – п'єсу не читають за ролями, її багаторазово аналізують за столом. Вважаючи, що репетицію п'єси можна починати без розбору, режисери грубо вульгаризують Станіславського, порушують його творчі заповіді. Отже, йдеться не про відміну застільного періоду, а про зміну способу аналізу у п'єси. Дієвий аналіз – справа нова, експериментальна. І тут, як для будь-якої нової справи, дуже небезпечна саме вульгаризація, спрощений підхід. В основі своїй простий, доступний розумінню пересічного актора, активно сприяючи становленню образу й спектаклю в цілому, прискорюючи творчий процес, дієвий аналіз зовсім не означає, що для тих, хто ним володіє, мистецтво стає легкою справою. Немає нічого без ґрунтовнішого, ніж уявлення про те, ніби роль, проаналізована в етюді, вже готова для виконання перед глядачем. Новий метод Станіславського – це в точному розумінні слова засіб аналізу, а не втілення образу. Правда, у процесі аналізу виникають і елементи втілення. Але це тільки елементи. Іноді вони надзвичайно цікаві, несподівані. Буває, що знайдене в першому ж етюді освітлює роль чимось настільки чуттєвим, що супроводжує далі весь період становлення ролі. Станіславський бачив мету дієвого аналізу не в тому, щоб його результатом було виникнення образу в готовому вигляді, а щоб відразу, з перших же кроків включити в роботу не тільки мозок, а й весь організм, усю сутність актора, допомогти йому якнайшвидше відчувати «себе в ролі й роль у собі». Тільки тоді він зможе творити в запропонованих обставинах, достатньо

засвоєних ним уже в етюдi. Це багато, але аж нiяк не означає створити роль» [17].

### 3.2 Робота з режисером

Режисерська робота з актором у театральнiй постановцi є творчим i складним процесом, вимагаючи взаєморозумiння та спiвпрацi. Аналiз тексту та ролi є основою, де режисер ретельно дослiджує контекст та персонажiв. Важлива роль вiдводиться комунiкацiї мiж режисером та актором, створюючи вiдкрите середовище для обмiну iдеями. Режисер надає настанови акторам, вказуючи, як вони повиннi iнтерпретувати ролi та виражати емоцiї. Проби та експерименти сприяють вибору найкращих варiантiв вистави. Праця над характером включає аналiз мотивацiй та розвиток персонажа. Репетицiї та координацiя допомагають у вдосконаленнi дiй та вирiшеннi проблем. Режисер вiдповiдає за фiнальнi налаштування, коригуючи деталi для досягнення бажаного результату. Цей творчий процес вимагає вiд учасникiв терпiння та взаємодiї, а результатом є унiкальна вистава з власною театральною атмосферою.

Коли весь текст був прочитаний та було визначено пiдтекст, Микола Мечиславович пояснив нам нап'ямом гри, за яким вiн бачить можливiсть побудови даної вистави. Наступним рiшенням майстра було етюдне завдання: вiн запропонував нам виходити на сцену та освоювати персонажiв «на нiжках». Спершу запропонував робити етюди на реальну людину, яка у нас асоцiюється з текстом прочитаного епiзоду. Цi етюди заплутали мою уяву ще бiльше. Наступним кроком були уже репетицiї «на нiжках»: ми почали репетирувати окремо над кожним епiзодом. Разом з колегами розпочали роботу над Епiзодом 2 «Повернена труна». Але першi репетицiї не були надто вдалi: я вiдчував себе затиснутим, не впевненим i не розумiв, що Я маю робити на сценi. Микола Мечиславович завжди наголошував i звертав нашу увагу: «Шукайте у цьому гри!», «Думайте що це дає до вашої гри!».

Також Микола Мечиславович дав нам завдання придумати етюд-iнтермедiю, яка б пояснювала взаємодiю Сакраменто i панi Пiкароне, ввела б

глядача у атмосферу, яка панує у цій сцені і показала б, як пані Пікароне опиняється у труні. Роботу над етюдом я опишу у підпункті робота з партнером. Згодом наші репетиції набули форми тренажів, суть яких полягала у зміні темпоритму.

Суть тренажу полягала у тому, щоб віднайти найбільш якісний темпоритм для певної сцени та персонажу.

«Умовний номер темпоритму означає той чи інший градус фізичного самопочуття, що залежить від інтенсивності, насиченості дії людини в певний момент, від сконцентрованості запропонованих обставин» [9].

Ми грали у швидкому темпоритмі сцену, наче нам усім спекотно і ми хочемо якомога швидше вийти з приміщення. Або ж, навпаки: повільно, розважливо, не поспішаючи, вимовляли текст вдумливо, підбираючи кожен інтонацію. Також змінювали темпоритм кожного персонажу, що дало змогу проаналізувати, що, до прикладу, у Пікароне темпоритм спокійний, поважний, вона нікуди не поспішає, відчувається впевнено, обдумує кожен свій крок. Меїс, навпаки, холеричний: у швидкому темпоритмі діє активно, багато і швидко говорить, дещо не впевнений, але напористий, а от Сакраменто знаходиться у темпоритмі, який можна назвати як проміжний між Меїсом та пані Пікароне. Ін наче і вдумливий, і галантний, але в той же час схильний до істерики та імпульсивний. Також режисер змінював нашу манеру гри: ми пробували буфонаду - це жанр театрального мистецтва, що використовує комічність, ексцентричність та гротескні образи для створення смішного ефекту. Це часто включає фарс, міміку та жартівливі сценічні ситуації, спрямовані на розважання глядачів. Потім психологічний реалізм - це напрямок у театрі, який прагне реалістично зобразити внутрішній світ персонажів, їхні емоції, мотивації та психологічні стани. Це передбачає глибоке пропрацювання характерів, аналіз їхньої психології та вираження цього через акторську гру та діалоги. Головна мета - зробити поведінку персонажів максимально правдоподібною та зрозумілою для глядача. Наступним була запропонована драма – це жанр театрального мистецтва, який

фокусується на серйозних та інтенсивних емоціях персонажів та їхніх конфліктах. Вона часто пропонує глибоке вивчення людської природи, психології та соціальних проблем через взаємодію персонажів у складних ситуаціях. Драми можуть бути різноманітними – від трагічних до соціальних або психологічних, відображаючи широкий спектр людських досвідів. Також ми не оминули трагедію - це жанр, що зосереджений на серйозних, нерідко печальних подіях та катастрофах, що трапляються з головними героями. Головна мета - викликати в глядачів почуття жалю, страху та співчуття. Такі п'єси часто розглядають великі моральні питання, конфлікти між героями та вищими силами, і часто завершуються трагічною загибеллю головних персонажів. Також спробували комедію – це жанр, спрямований на розважання глядачів через гумор, кумедні ситуації та розв'язання конфліктів, які часто виникають на основі непорозумінь або комічних недоліків героїв. Комедії можуть бути смішними через словесний гумор, фізичні жарти, або через смішні ситуації, створені персонажами. Це жанр, який спрямований на забаву та викликання посмішок у глядачів. А також водевіль - це жанр театрального мистецтва, що виник у Франції, але отримав популярність у багатьох країнах. Це легка, розважальна форма театру, яка включає в себе швидкі дії, музичні номери, жарти та ситуаційний гумор. Вистави водевілю часто мають швидкі темпи, веселий настрій та жартівливі діалоги, що роблять їх приємними для глядачів різного віку.

### **3.3. Робота над роллю**

На початку шляху у створенні персонажа я визначив проблему, яка заважає мені дійти мети. Проблема полягала в обмеженості вказівок щодо персонаж від автора: вік, професія, зовнішній вигляд, особливості тіло будови, чи особливості його мови, ким він працює, з якої родини, що він любить і що ненавидить – нічого з вище переліченого не було вказано у тексті. Відсутність цього не давала мені розуміння, що я маю робити на сцені. Вперше мій герой з'являється в неоднозначній комедійній сцені: він перебуває у будинку Пікароне, яка, в свою чергу, лежить на столі у труні. Ссаме в цей час заходить

Меїс, який прийшов з метою випросити грошову компенсацію у Пікароне через побутовий скандал, що стався в його шинку. Побачивши Пікароне у труні, Меїс здивувався, а мій персонаж почав пояснювати, що трапилося до цієї сцени, чому тут труна. Я зрозумів, що мій персонаж дуже важливий у цій сцені, адже він пояснює і Меїсу, і глядачам, що відбувається на сцені, хоч і прямо в конфлікті не залучений. У роботі актора трапляються різні ролі. та всі їх потрібно виконувати якісно, незважаючи - чи вона головна, чи функціональна. У мого персонажа не багато тексту, але він дуже важливий, тож я одразу вирішив, що він повинен бути яскравим, характерним, слугувати певною емоційною розрядкою для глядача, які спостерігають цілу сцену за розвитком конфлікту між Пікароне і Меїсом.

З огляду на все описане мною вище, я почав творчі пошуки над створенням портрету персонажа.

### **3.3.1 Біографія.**

Сакраменто – романської національності, італієць. 25 років. Народився у кінці XIX на Сицилії у бідній родині. Батько помер, коли він ще був малим, тож сім'я жила скромно, бо працювала лише мати, братів та сестер у нього не було. Він з дитинства бачив, як матері важко, тому рано подорослішав, старався гарно вчитися в школі, підпрацьовував, щоб допомогти матері. Коли він закінчував школу, мати захворіла тяжкою хворобою, тож йому довелося багато працювати, щоб вилікувати її. Невдовзі його мама помирає, Сакраменто болісно переживає втрату єдиної рідної людини, починає пиячити та у результаті втрачає житло, бо його забирають за борги. У одному з місцевих барів мого персонажа зустрічає пані Пікароне, яка пропонує йому роботу лакея у своєму маєтку.

### **3.3.2 Пережиті протягом життя потрясіння**

Бідне дитинство, смерть батька, тяжка хвороба матері яка привела до смерті, втрата майна.

### 3.3.3 Зерно образу

Сакраменто – вірний пес. Собака, як найближча до людини тварина, символізує вірність, прихильність, пильність, щирість та слухняність. Собака, як вірний помічник людини, допомагає виконувати різноманітні завдання, від полювання до охорони та компанії. Ця співпраця виділяється в культурних переказах як символ сумісності та взаємодії. Як страж і володар підземного світу, собака виступає як посередник між життям і смертю, відображаючи цикли відродження та енергетичні процеси. [10].

### 3.3.4 Тип темпераменту

Темперамент – це вроджений стиль реагування і поведінки людини, який визначається її емоційною і фізіологічною схильністю. Темперамент включає в себе різні аспекти, такі як емоційна стабільність, активність, ритмічність і взаємодія з навколишнім середовищем. Існують різні теорії темпераменту, але одна з найвідоміших – це теорія гуморалізму, яка виникла ще в античні часи і включає чотири основні типи темпераменту: сангвінік, флегматик, холерик і меланхолік. Кожен з цих типів характеризується певним балансом чотирьох елементів (тіл): крові, флегми, жовчі і чорної жовчі. Однак, важливо відзначити, що темперамент не визначає повністю особистість людини, і вплив інших факторів, таких як виховання, середовище і досвід, також є значущим. Темперамент може слугувати базовим фундаментом, але взаємодія з навколишнім середовищем і власним життєвим досвідом формує унікальний характер кожної особистості. Сангвінік відзначається підвищеною реактивністю, проявляючи бурхливі емоції, що виникають швидко, є сильними, але не тривають довго. Він може виразно виявляти радість чи гнів навіть через дрібниці, завдяки високій лабільності нервової системи. У колі друзів сангвінік завжди життєрадісний та рухливий, виявляє оптимізм і має розвинуту міміку. Знижена сенситивність сангвініка призводить до того, що він може не помічати слабких подразників і не реагує на них. Його ініціативність і енергія підтримуються високим інтересом до нового. Однак, якщо справа втрачає цікавість для нього, він може швидко відвести увагу та

залишити незавершену роботу. Активність і реактивність у сангвініка збалансовані, що дозволяє легко пристосовуватися до нових умов і швидко засвоювати нові знання. Вони виявляють високу кмітливість, гнучкий розум і розвинені організаторські здібності. Сангвініки, як екстраверти, часто реагують на зовнішні впливи, а не внутрішні переживання. [14]

### **3.3.5. Генотип**

180 см, 60 кг, тип фігури – екоморф. Тип фігури "ектоморф" є одним із трьох основних типів тілобудови, представлених в концепції Шелдона. Трійчаста класифікація також включає типи "мезоморф" і "ендоморф". Кожен з цих типів характеризується певними фізіологічними та морфологічними особливостями. Основні риси екоморфа включають: Тонка і довга будова: Екоморфи, як правило, мають довгі кінцівки, тонку і граційну фігуру та маленьку кількість м'язової маси. Швидкий метаболізм: Їм притаманний високий рівень обміну речовин, що може призводити до швидкої втрати ваги та труднощів у наборі м'язової маси. Добра робота серця та легень: Екоморфи часто мають сильно розвинену дихальну та серцево-судинну систему. Мала кількість жирового шару: Їхнє тіло має тенденцію зберігати мінімальну кількість жиру, що робить їх схильними до менш видимого м'язового контуру.[1]

### **3.3.6. Фенотип**

Сакраменто рухається швидко та пластично. Його мова грайлива з елементами італійської, що підкреслює його національність та задає певний настрій. Міміка його активна, часто піднімає брови, часто сміється. Костюм у нього класичний: чорні брюки і біла сорочка, на шиї краватка. Асоціація з твариною - собака. фігура- восьмикутник, щоб легко підлаштуватися до обставин. Колір- сірий нейтральний колір щоб відтінити пані Пікароне. «Сірий як справді нейтральний відтінок майже завжди використовується як додатковий колір або акцент. Його можна використовувати, щоб додати мінливих кольорів, доповнити будь-який колір, або як фон стриманого відтінку». [9]

### 3.3.7. Соціотип

Соціотип Ентузіаста, або Гюго, представляє людину, яка вміє створювати приємну атмосферу, де б вона з'явилася. Це енергійна, емоційна особистість, яка вміє дотримуватися високих етичних стандартів та шукає співпраці й гармонії у відносинах. Гюго цінує стабільність і комфорт, бажає підтримувати спільноту та допомагати іншим. Їхнім сильним боком є здатність знаходити спільну мову з різними людьми та вміння врегулювати конфлікти, спираючись на власні емоційні та моральні принципи. «фігура і осанка: постава завжди пряма, фігура, частіше за все, підтягнута. Повнота зустрічається дуже рідко. Пропорційно фігура дещо витягнута догори. обличчя: деталі обличчя, за звичай дрібні, але пропорційні. В ньому часто помітна якась спрямованість нагору, порив. Характерна також різка зміна виразу. Особливо добре це помітно у представника етичного підтипу. невербальні компоненти: особливу увагу притягують хода і рухи. Характерною є завжди швидка, дуже "метушлива", хода. Така рухливість особливо властива чоловікам. Створюється враження непосидючості. При підсиленій сенсорній компоненті ця особливість виражена набагато менше. Після висловлювань логічного характеру робить вигляд людини, що підсилено щось обмірковує», «манера одягу: одягу приділяє значну увагу. За добором предметів туалету помітно, що прагне вдягатися зі смаком, гармонійно. За звичай, кольори одягу підібрані в тон. Немає деталей, що різко виділяються.», «Найхарактерніша риса манери спілкування - підвищена емоційність. Дуже любить розповідати емоційно, із деталями. Вміє підняти настрій, розвеселити. Буває дещо розосередженим: «перескакує» від однієї справи до іншої. Представника даного соціотипу легко визначити за проявом негативних емоцій - періодично обурюється, робить драму, часто через дрібничку, але не бачить при цьому ніякої прямої образи. Швидко спалахує, але і швидко заспокоюється. Мистецтво - одна з улюблених тем розмов. Є схильність переповідати сюжети фільмів, спектаклів і книг. Фільми або спектаклі, що сподобалися, відвідує по декілька разів. Крім того, під час розмов, значну увагу

приділяє питанням етики, вихованості. Любить давати етичні оцінки, розбиратися у правильності або хибності чийось вчинків. Стежить за дотриманням норм ввічливості. Якщо люди не дотримуються етичних норм, - починає спричиняти на них вплив негативними емоціями. Через це часом його вважають скандальним та таким, з яким важко ужитися. До людей, які йому не подобаються, ставиться зверхньо» [16].

### **3.3.8. Образотворчо-літературна інформація**

У цьому підпункті я опишу фільми, музику і картини, якими я надихався для створення свого образу Сакраменто. У першу чергу хотів би написати про перегляд фільму «Кувшин». Фільм знятий у 1970 році за мотивами новели Піранделло грузинським режисер Іраклі Квірікідзе розповідає про таку історію: «Рідкісною удачею стала для Гогії купівля великого глечика під вино нового врожаю. Його дочка намагалася одна зняти глечик з багажника машини і, не втримавши, вдарила об землю. Відколовся пристойний шматок. Довелося звернутися за допомогою до Абесалома – майстра на всі руки. Запрошений умілець заліз всередину глечика і заклав спеціальним розчином скол і тріщини. Зібрався вилазити, як зазвичай, через шийку – але глечик був з Мегрелії, з незвичним для цих місць вузьким отвором. Як не старався бідолаха, але вийти з пастки не вдавалося ніяк. Гогія по-всякому переконував невдалого майстра покинути глечик, але всі спроби не давали бажаного результату. Приїхав дільничний міліціонер, але і він не міг запропонувати вихід. Вирішили чекати до понеділка і задіяти в такому складному випадку кого-небудь біль розумного. Друзі принесли бідоласі вечерю і випивши трохи вина, стали співати, щоб скоротати час. Це дуже не подобалося господареві будинку, але він стримував емоції, що накопичилися за довгий день, до того моменту, поки мимовільному бранця не приспічило справити малу нужду.» [12], також за рекомендацією нашого режисера я переглянув фільм «Бал» – «Усі події фільму відбуваються в одному й тому ж паризькому танцювальному залі протягом майже 50 років – з 1933 по 1983.

Упродовж усього фільму звучить лише музика, відсутні діалоги, вся дія відбувається у формі танців та пантоміми.

Фільм складається з шести епізодів з минулого:

1936 – Перемога «Народного фронту»

1940 – Війна

1944 – Окупація і звільнення

1946 – Jazz de Paris

1956 – Батьки і діти

1968 – Сорбонна на барикадах

Епізоди обрамлені прологом та епілогом, що відносяться до 1983 року.

У кожному епізоді паралельно розігрується декілька драматичних мініатюр.

У фільмі зайняті ті самі актори, які грали цю історію на сцені: 24 виконавці представляють 140 персонажів.

В історичних епізодах знайшли відображення перемога Народного фронту і боротьба з фашистським рухом у Франції, окупація і визволення Парижа під час Другої світової війни, колоніальні війни 1950-х років, студентські заворушення 1960-х, зміна мод у музиці, одязі, стилі поведінки. Частина персонажів – наскрізні, від епізоду до епізоду еволюціонують їхні характери і взаємовідносини; другі з'являються лише в одному епізоді; треті – ніби «вічні», нестаріючі типажі (наприклад, симпатична, але дуже сором'язлива короткозора жінка, з якою ніхто не танцює). У фільмі багато ремінісценцій, що відсилають глядача до класики французького кіно і естради; наприклад, у персонажі М. ван Спейбрука безпомилково вгадуються кіногерої Жана Габена» [10].

З картин я багато шукав у інтернеті зображень лакеїв, прислуги, та найбільше викликало моє захоплення картина «Станчик», написана відомим польським художником Яном Матейко. На цій картині зображено історичну фігуру Станіслава Гуску, королівського сатирика та блазня при королі Сигізмунді I. Вона відома своєю виразністю та підкресленням психології персонажа, що дивиться на бал конкретної історичної події зі смутком та

роздумами. Хочу навести цікавий факт, знайдений у джерелі «Найбільш відомим є анекдот про Станчика та випадок на полюванні. 1533 року король Сигізмунд Старий отримав з Литви величезного ведмедя. Тварину випустили у лісі біля Неполоміце (поблизу Кракова), щоб король міг пополювати на ведмедя. Під час полювання тварина атакувала короля, королеву та придворних, чим спровокувала паніку та хаос. Королева Бона впала з свого коня, що спровокувало викидень. Пізніше, король критикував Станчика за те, що той втік, замість того, щоб атакувати ведмедя. Розповідається, що блазень відповів словами: «дуже нерозумно випускати ведмедя, який був замкнений у клітці». Цю відповідь пояснюють алузією на політику короля стосовно Пруссії, якій було завдано поразки, проте не інкорпоровано до складу Польського королівства» [13], картина мене захопила, хотілося довго її розглядати, кожну деталь та особливо вираз обличчя героя. Полотно надихнуло мене до створення образу, бо сам Піранделло майстерно копірсається у психології своїх героїв, бавиться з канонами театру, зображує людську «нормальність» абсурдною і не життєздатною.

### **3.4. Робота з партнером**

У цьому підрозділі я акцентую увагу на описі роботи з партнерами при створенні вистави. Найкраще це можна описати у роботі з тренажами. У спільній роботі з партнеркою Богданою Гринюк, яка грала роль Пікароне, було приділено максимум уваги для створення правильних взаємодій між нашими персонажами. Ми розпочали творчі пошуки з роботи над текстом, адже нас дуже зацікавив текст про собаку «...Ваша милість, певно, не знає, але цими днями сюди налетіла сила-силенна перепілок. Отож гостинцем без упину проходять мисливці з собаками. Так-так, уже переходжу до діла. Отож пробігає собака, пане кавалере, стрибає й хапає мені з вікна в'язку ковбасок.», «Так, ласкавий пане. Я кидаюся за ним, а зі мною ці два бідолахи, які зазирали до шинку, щоб купити собі щось до хліба, перед тим як іти в поле, до роботи. Правду я кажу? Біжимо ми усі троє за собакою; але наздогнати його нам не вдається. Зрештою, а навіть якби наздогнали, нехай ваша милість

скаже, навіщо мені ота надкушена ковбаса, яку він волік за собою по гостинці... Не варто й підбирати! Але собаку я упізнав і знаю, кому він належить.». З цього тексту ми зрозуміли, що собака у цій сцені є певним яблуком розбрату, через якого виникає конфлікт між пані Пікароне та Меїсом. Уже з розумінням важливості образу собаки ми перейшли до роботи у тренінгу. З партнеркою ми розпочали з тренінгу «Тварини»: увімкнули музику, почали хаотично рухатись у просторі, прислухаючись до імпульсів, які виникають у тілі. У ході тренінгу ми інтуїтивно переймали ініціативу та задавали тварину, яку будемо зображати у русі по простору залу. Перебравши різних тварин, ми спробували зобразити собаку - це допомогло знайти характерну пластику та рухи. Наступним кроком було створення етюд-інтермедії. У ході етюд ми зображували як пані Пікароне грайливо грається з Сакраменто, наче він - собака, та як ця безневинна гра приводить до втрати свідомості Пікароне. Від Миколи Мечиславовича ми почули вказівку, щоб наша гра нагадувала виставку собак. Я почав шукати у інтернеті відео з собачих виставок, пильно спостерігав, які команди виконує собака та як рухається. Уже з цими знаннями ми з Богданною спробували відтворити команди, наче Сакраменто видресирований собака. Для того, щоб краще передати образ собаки, я спостерігав за власною собакою і пробував повторити особливі рухи та емоції, притаманні їй.

Для кращої взаємодії між мною та Богданою Гринюк, ми використовували вправу-тренінг «Дзеркало». Для цієї вправи партнерам необхідно стати одне навпроти одного і, відчувши імпульс, один з партнерів має почати рух, а інший повинен його повторювати як відображення у дзеркалі, періодично змінюючи, хто задає рух, а хто відображає його.

Також з Єгором Приходько ми працювали над нашою сценою – «Краплина вина». Ми у ролі офіціантів очікуємо прихід важливої персони. Для роботи над атмосферою свята та очікування гостя ми використовували тренінг «Церемонія».

«- Зараз ми зустрінемо головного чаклуна з одного дикого племені.

Необхідно виконувати той етикет, що прийнятий на його батьківщині.

При його появі всі мають впасти на коліна, простягнути до нього руки і тричі голосно проспівати, відкинувши голову: "і-її-іо!"

І в цьому, і в подібному до цього ритуалі необхідно домагатися повної віри всіх у запропоновані обставини, суворої логіки та послідовності всіх дій, що складають урочисту церемонію»[9], це допомогло нам створити власний ритуал який занурює глядачів у атмосферу бару та за строгим виконанням якого з'являється пані Пікароне.

### **3.5 Вистава**

У цьому розділі я опишу в загальних рисах нашу виставу, над якою наш курс спільно з майстром плідно працював. Вистава мала стильну і стриману візуальну частину, мінімум декорацій на сцені, ми використовували лише стіл та стільці. Одяг у всіх героїв був стриманий, класичний. Лише у деталях ми демонстрували символізм, який закладений у персонажі, а саме: пані Пікароне у виконанні Богдани Гринюк мала елементи фіолетового кольору, Пікароне у виконанні Віталії Вертилицької та Дарини Федини- мали зелені елементи, Палеарі Єгора Приходька- рожеві, Меїс Івана Чанкова- коричневі, мій Сакраменто ж мав краватку з зображенням кісточок, що проявляло його символізм як собаки. Освітлення також було легким та ненав'язливим. Освітлювали сцену софісти з теплим спектром, лише деякі моменти підсилювались червоним освітленням. Хочу описати першу сцену, яку вигадав наш режисер. Як на мене, то початок вистави завжди важливий, бо увага глядача максимальна: він починає думати і спробувати зрозуміти, що йому показують на сцені. Перший вихід персонажів на сцену був досить цікаво вирішений, бо кожен актор проходячи по авансцені, зупинявся у центрі і говорив текст: «Мене вирвали зі сну, можливо, через помилку, і виштовхнули з потяга на якійсь проміжній станції. Вночі; без нічого.» цей текст повторювали усі персонажі і рухались по черзі, проходячи поступове перевтілення на очах публіки від актора до персонажу п'єси. Ця сцена, я вважаю, дуже личить до творів Луїджі Піранделло, адже він сам грається

завжди з усталеними поняттями, де закінчується гра. а де починається життя та навпаки, - теми смерті, нікчемності буття і вічний пошук сенсу. Тож і наша вистава не була перенавантажена надмірним оформленням та сценографією, не обтяжена складними режисерськими ходами, що компенсувала філософічність та складність матеріалу, що разом у сукупності склало цільну картину вистави. Основною ідеєю, яка проходить червоною ниткою через усю виставу. є тема смерті. Так як текст не є п'єсою, а являє собою певний калейдоскоп новел Луїджі Піранделло об'єднаних темою смерті інсценізацію яких зробив Дмитро Богомазов. З цього випливає, що структура вистави не є класичною. Тінь загубленого світла, що тане в безодні невідомого. Життя йде в танці зі смертю, в невинних обіймах, де час виткається в нитки долі. В кресленні нашого існування грає невловима музика перехідного світу.

Смерть – це не просто завершення, це перетин невидимих меж, відокремлених від об'єму життя. Ставлення до смерті – це власне визнання того, що нам відомо про невідоме, про той невідомий край, який дзвінко відгукується в наших серцях. Для одних смерть – це темна тінь, від якої тікають, що прагнуть уникнути її погляду, намагаючись затулити своє обличчя розмаїттям життєвих розваг. Інші бачать у ній спокій, відпочинок від вічного танцю часу, де перестає бути тяжінням до буття. Смерть – це і печаль та невизначеність, і можливість відкриття нових горизонтів. Ставлення до неї різне, як палітра кольорів життя, де кожен обирає свій відтінок. Але чи не в самому відчутті обмеженості часу прихована справжня цінність кожного миті? Смерть – це не кінець, а перехід, нестигле слово великого мовчання. Ставлення до неї – це вибір, який формує наше існування, надаючи йому вагу та значення. Чи схопимо ми в руки чарівний посох мудрості, чи впадемо в обійми вічного невизначеного – відповідь прихована в самому житті, в його безмежних можливостях та обмежених митях.

## ВИСНОВКИ

Написання магістерської роботи передбачає демонстрацію здобутих знань та опис отриманого досвіду за період навчання. Її виконання необхідне для здобуття академічного звання магістр. Це своєрідний підсумок моєї роботи, який я описував поетапно вище, а також наукове дослідження, яке демонструє мою здатність самостійно проводити наукову діяльність. А саме: я провів дослідницьку діяльність при пошуку інформації про автора тексту, за інсценізацією якого ставилась вистава, - це поглибило мої пошукові навички користування джерелами інформації такими як книги, наукові статті у журналах та вісниках, інтернет сайти. Також я описав власний шлях створення образу, намагаючись його максимально систематизувати відповідно до вимог наукового стилю і навчальних рекомендацій щодо написання магістерської роботи, використовуючи цитування з джерел та посилання на них. Це в подальшому повинно знадобитись при веденні наукової діяльності, а практична частина яка передбачала зіграти виставу допомогла практично поглибити здобуті фахові навички акторської майстерності, такі як перевтілення, засоби виразності, внутрішня і зовнішня техніка актора, робота з режисером, партнером, самостійна робота над роллю. Особливо мій досвід буде корисний тим, хто працюватиме з матеріалом, де немає інформації, яка б описувала персонажа, якого потрібно зіграти. Кожен актор виступає Адвокатом своєї ролі і повинен досконало знати кого він грає, бо за роки навчання я засвоїв, що на сцені неможливо, аби щось відбувалось просто так, тому все повинно бути виправдано, мати свою доцільність та мету. Також часто бувають функціональні ролі, коли персонажу майже немає, але він виконує важливу роль, або озвучує важливий текст. У цьому теж полягає певна користь описаної мною роботи, що стане прикладом втілення такої ролі на сцені.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Ектоморф, мезоморф і ендоморф - типи статури і тренування | Fitness City Club. *Fitness City Club*. URL: <https://fitnesscity.com.ua/2019/10/17/ектоморф-мезоморф-і-ендоморф-типи-ста/> (дата звернення: 10.12.2023).
2. Іващенко І., Стрільчук В. Новаційні методики психофізичного тренінгу Є. гротовського. *Науковий вісник київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2018. № 23. С. 178–184.
3. Лазер Т. Символи природи як основа образної складової концепту смерть малої прози Луїджі Піранделло. *Studia-linguistica*. 2012. Т. 2, № 6. С. 107–111.
4. Кнебель М. Й. Про дієвий аналіз п'єси і ролі / Кнебель М. Й. / переклад з рос. Є. Стародинової. – Львів, 2020. – 92 с
5. Пацунов В. Станіславський у ХХ столітті : Культ? Міф? Чи реальність? Київ : Макрос, 2011. 216 с.
6. ПІРАНДЕЛЛО, Луїджі - Біографія, життя і творчість письменника. URL: <https://zarlit.com/biography/pirandello.html> (date of access: 10.12.2023).
7. Піранделло, Луїджі, 1867-1936. П'єси, оповідання /Луїджі Піранделло ; пер. з іт. Мар'яни Прокопович.. Львів : ВНТЛ-Класика ; 2006. Італійський інститут культури в Україні,. 335 с..
8. Піранделло Луїджі. URL: <https://javalibre.com.ua/java-book/author/bio/24967> (дата звернення: 11.12.2023).
9. Посібник щодо значення кольорів. URL: <https://www.adobe.com/ua/creativecloud/design/discover/color-meaning.html> (дата звернення: 10.12.2023).

10. Психофізичний тренінг акторської майстерності. Методичні рекомендації для вищих навчальних закладів культури і мистецтв 1-І рівнів акредитації. - Київ: "Фірма "ІНКОС", 2006. - 36 ст.
11. Учасники проектів Вікімедіа. Бал (фільм) – Вікіпедія. Вікіпедія. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Бал\\_\(фільм\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Бал_(фільм)) (дата звернення: 11.12.2023).
12. Учасники проектів Вікімедіа. Глечик (фільм) – Вікіпедія. Вікіпедія. URL: [https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Глечик\\_\(фільм\)](https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Глечик_(фільм)) (дата звернення: 11.12.2023).
13. Учасники проектів Вікімедіа. Станчик – Вікіпедія. Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Станчик> (дата звернення: 11.12.2023).
14. Учасники проектів Вікімедіа. Темперамент – Вікіпедія. Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Темперамент> (дата звернення: 11.12.2023).
15. Собака. *Філософія – Культура – Волонтерство – Новий Акрополь*. URL: <https://newacropolis.org.ua/articles/sobaka> (дата звернення: 10.12.2023).
16. Соціотип "Гюго". Pidru4niki. URL: [https://pidru4niki.com/14880603/psihologiya/sotsiotip\\_gyugo](https://pidru4niki.com/14880603/psihologiya/sotsiotip_gyugo) (дата звернення: 11.12.2023).
17. Станіславський К. С.: Робота над роллю ("Ревізор") Реальне відчуття життя п'єси та ролі (1936–1937). Переклад з рос. – Львів, 2018. – 84 с.
18. Шевченко Н. "Розумний Арлекін" – між храмом і площею : (до науки акторського перетворення). *Аркадія*. 2003. № 1. С. 49-52.
19. Штефюк В. Д. Акторський тренінг Майкла Сен-Дені: імпровізація в масці. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 267–274.

## Додатки





