

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 РЕЖИСЕРКИ У ВИСТАВІ ЛУЇДЖІ
ПІРАНДЕЛЛО “А ДО ЧОГО ТУТ КОПЕРНИК?”)»**

Виконала: студентка 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
Федина Дарія Володимирівна

Керівник: кандидат філологічних наук, доцент
М. І. Циганик

До захисту
9.12.2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ДМИТРА БОГОМАЗОВА.....	
1.1. Театр і Дмитро Богомазов.....	6
1.2. Мистецькі здобутки Дмитра Богомазова.....	11
1.3. Вплив творчої діяльності Дмитра Богомазова на українське мистецтво.....	14
РОЗДІЛ 2. ТВОРИ Л. ПРАНДЕЛЛО В ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ТА ПОСТАВІ ДМИТРА БОГОМАЗОВА.....	
2.1. Постава 1996 р.....	20
2.2. Постава 2006 р.....	22
2.3. Студентська постава 2018 р.....	24
РОЗДІЛ 3. ПРАКТИЧНА РОБОТА НАД РОЛЮ РЕЖИСЕРКИ У ВИСТАВІ «А ДО ЧОГО ТУТ КОПЕРНИК?».....	
3.1. Репетиційний процес.....	26
3.2. Пошук сценічних рішень.....	31
3.3. Побудова концепції персонажа.....	33
3.4. Робота над шматками та фінальне втілення образу.....	34
ВИСНОВКИ.....	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	43
ДОДАТКИ.....	
Додаток А.....	48
Додаток Б.....	52

ВСТУП

Актуальність і доцільність вистави «А до чого тут Коперник?» за інсценізацією Д. Богомазова за творами Л. Піранделло та безпосередньо ролі Режисерки у ній полягає у власне актуальності і цікавості творів автора, що ввійшли у цю роботу. Питання буття, питання життя та смерті, місця людини у всесвіті є засадничими і спроба дати відповідь на них завжди буде на часі. А тим паче в моменти загостреності екзистенційних питань, пошуку сенсів та справедливості, у яких зараз перебуває українське суспільство у зв'язку з нахабним вторгненням росії на територію України 24 лютого 2022 р. Вадливим також є сучасне прочитання творчості італійського класика Л. Піранделло, недостатньо представленого на українській сцені.

Головною метою у написанні кваліфікаційної роботи є дослідити процес роботи акторки над виставою «А до чого тут Коперник?» у режисурі М. Берези за інсценізацією Д. Богомазова за творами Л. Піранделло. А також розкрити актуальність драматургії Л. Піранделло крізь призму режисерського бачення Д. Богомазова, зокрема через аналіз вистав «Трохи вина... або 70 обертів», «Трохи вина 2» та «Легкий дотик».

Об'єктом дослідження є творчість італійського класика Л. Піранделло в сценічних прочитаннях Д. Богомазова і студентська постава «А до чого тут Коперник?» у режисурі М. Берези за інсценізацією Д. Богомазова за творами Л. Піранделло.

Предметом дослідження є роль Режисерки у виставі «А до чого тут Коперник?». Її намагання дослідити сенс буття і сенс людини, питання смерті.

Виходячи з визначення предмету і мети дослідження, постають такі завдання дослідження:

- дослідити творчу діяльність Д. Богомазова;
- визначити вплив творчості Д. Богомазова на українську культуру;
- проаналізувати сценічні втілення Д. Богомазовим творів Л.

Піранделло;

- проаналізувати процес роботи над виставою «А до чого тут Коперник?»;
- дослідити персонажа Режисерку, зіграну авторкою дослідження;
- зробити аналіз роботи над персонажем Режисерки;

Кваліфікаційна робота виконувалась на основі постанови «А до чого тут Коперник?» VI курсу, групи КМА-11м.

Теоретичною основою дослідження стали праці Л. Курбаса, Н. Єрмакової, О. Клековкіна, В. Кучинського, М. Шкарабана, В. Ткач, П. Брука, Дж. Л. Стайна, Є. Гротовського, А. Арто, та багатьох інших.

Методи дослідження використані у роботі: метод аналізу, порівняння та аналогії, конкретизації, систематизації, узагальнення, наукових фактів, спостереження.

Кваліфікаційна робота складається з вступу, 3 розділів, 10 підрозділів, загальних висновків, списку використаних джерел та літератури, додатків. Повний обсяг кваліфікаційної роботи – 73 с. Основна частина кваліфікаційної роботи – 40 с.

Структура роботи:

Перший розділ «Творчий шлях Дмитра Богомазова» складається із трьох підрозділів: «Театр і Дмитро Богомазов», «Мистецькі здобутки Дмитра Богомазова» та «Вплив творчої діяльності Дмитра Богомазова на українське мистецтво». Він поетапно змальовує дорогу, яку треба було здолати Д. Богомазову, щоб опинитись на тому місці, де він перебуває зараз, і в тому статусі, що належить тепер йому, викристалізовуючи курс, взятий у творчості ще від початку її торування. У даному розділі розглянуті злети та падіння режисера, аналізуючи які, можна спробувати вивести формулу вдалого режисера. Також цей розділ заперечує Д. Богомазова, як творчу одиницю, що асоціюється у багатьох тільки з білими лицами (дуже часто у своїх виставах режисер використовує білий грим), відкриває його як абсолютно багатогранну

та непересічну особистість, яка точно не має нічого спільного з будь-яким клішованим словом, поняттям чи словосполученням.

Другий розділ, що має назву «Твори Л. Піранделло в інсценізації та поставі Дмитра Богомазова» також має три підрозділи. Всі три стосуються вистав, поставлених режисером за творами італійського класика і називаються «Постава 1996 р.» , «Постава 2006 р.» і «Студентська постава 2018 р.» . Часові проміжки між виставами акцентують увагу у потребі переосмислення, перепрочитання Д. Богомазовим Л. Піранделло на сцені майже кожні 10 років протягом тридцятиліття. У цьому розділі детально розбирається і порівнюється кожна з робіт.

Третій розділ під назвою «Практична робота над роллю Режисерки у виставі «А до чого тут Коперник?»» є ключовим у цій роботі, оскільки розглядає у собі специфіку роботи актора над роллю, а також і в загальному над виставою. Він має чотири підрозділи: «Репетиційний процес», «Пошук сценічних рішень», «Побудова концепції персонажа» та «Робота над шматками та фінальне втілення образу». Кожен з підрозділів описує певний етап роботи, що потребується для побудови вистави. У ньому зібраний особистий досвід та роздуми про шлях, який проходить актор і творча група для створення театральної постави.

Завершується усе Висновками, що консолідують у собі ключові моменти всієї роботи.

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ДМИТРА БОГОМАЗОВА

1.1. Театр і Дмитро Богомазов.

Богомазов Дмитро Михайлович – український театральний режисер, один з найяскравіших представників сучасної української режисури «пошукової хвилі» та педагог, що народився 14. 02. 1964 р. у м. Каменськ-Уральський Свердловської обл. СРСР (тепер рф). Закінчив Київський політехнічний інститут, та замість кар'єри фізика обрав мистецький шлях, прийшовши в театральну сферу в 29 років і будучи уже сформованою, за словами самого режисера, людиною. У 1995 р. закінчив Київський державний інститут театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (тепер КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого), майстерню Е. М. Митницького. Д. Богомазов входить до так званої нової хвилі школи Митницького. З 1995 по 1998 р. він – педагог з режисури в майстерні Е. Митницького. У 1993-2000 рр. та у 2011-2017 рр. – режисер-постановник Київського театру драми і комедії (тепер Театр драми і комедії на лівому березі Дніпра; далі – Театр на Лівому березі). З 2001 по 2011 рр. – засновник, директор-художній керівник театру «Вільна сцена», який у 2011 р. об'єднався з Театром на Лівому березі. Засновник міжнародного фестивалю сучасного театру «Українська театральна платформа» (також відомого як «Театральна платформа»). У 2009 р. став керівником акторського курсу у КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, де, випустивши вже три набори вихованців, продовжує викладацьку діяльність і зараз. З грудня 2016 р. член Комітету з Національної премії України ім. Т. Шевченка. З жовтня 2017 р. головний режисер Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка (далі – театр Франка). Навчаючись на третьому курсі режисури, Д. Богомазов поставив свою першу виставу «Чарівниця» за п'єсою І. К. Карпенка-Карого «Безталанна» в Театрі на Лівому березі (прем'єра 26.05. 1993 р.) . Своїм підходом до прочитання класики режисер привернув увагу фахівців, в

результаті чого був нагороджений театральною премією «Київська пектораль» за дебют. Після закінчення навчання у Е. Митницького, Д. Богомазов продовжив ставити вистави в Театрі на Лівому березі, який очолював тоді Е. Митницький. За словами очевидців, перші роботи режисера не мали нічого спільного з обережним поняттям «проба», вони були сміливі, самобутні та самодостатні. Як казав Е. Митницький в інтерв'ю Л. Олтаржевській для України Молодої: «Богомазов відразу вийшов у люди і був визнаним суспільством» [23]. Прийшовши до Театру на Лівому березі, Д. Богомазов створив вистави: Шекспірівську «Що завгодно, або дванадцята ніч» (прем'єра 29. 06. 1995 р.), «Трохи вина... або 70 обертів» за новелами Л. Піранделло (прем'єра 28. 05. 1996 р.) . Паралельно працював над незалежними проєктами. Поступово почали приходити запрошення від інших театрів і режисер поставив «Сон у літню ніч» в теперішньому Національному академічному драматичному театрі ім. Л. Українки (прем'єра 27. 05. 2003 р.) , «Отелло» в Черкаському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка (прем'єра 20. 11. 2004 р.) , в Одеському українському театрі ім. В. Василька – «Щастя поруч» за «Украденим щастям» І. Франка (прем'єра 07. 11. 2002 р.) , після якого зародилась міцна дружба і довготривала співпраця між даним театром і режисером, що вилилась у такі вистави як «Едіп» (прем'єра 13. 12. 2003 р.) , «Що їм, Гекуба?» за п'єсою «Шантрапа» П. Саксаганського (прем'єра 05. 11. 2005 р.) , «Гамлет» (прем'єра 15. 04. 2009 р.) . Загалом за тридцять років праці в театральній сфері Д. Богомазов поставив понад сорок вистав. (див. Дод. А)

Як вже згадувалось, Д. Богомазов почав свій шлях у театрі в свідомому віці. Якось в інтерв'ю М. Нікітюк він ставив риторичне питання про те, хто ще у ті часи (коли він починав свою діяльність як режисера) в Києві ставив Л. Піранделло і Т. Манна, що вкотре тільки підкреслює вище надану тезу. Фактично з його незалежних проєктів, які

йшли паралельно з роботою в Театрі на Лівому березі (мається на увазі «Філоктет-концерт» на сцені того ж таки Театру на Лівому березі та «Фауст-фрагмент» на сцені київського ТЮГу) і народилася «Вільна сцена», власний театр Д. Богомазова. Перші дві постанови театру трупа репетирувала та грала у просторі галереї «Лавра» (а саме «Горло “SANCTUS”» та «Морфій»). Наступні дві – також у різних приміщеннях: «Роберто Зукко» на малій сцені Театру на Липках, а «Приречені на смерть вітають тебе» в Театрі на Подолі. Все це відбувалося через надане «Вільній сцені» Мінкульту у 2000 р. крихітне приміщення на Гончара 71, яке на перший погляд взагалі не надавалося для того, щоб ставити та грати там вистави. Все ж, через 5 років блукань різними сценами Києва, а також крихітність, незручність та непристосованість простору (сам Д. Богомазов називав його експериментальним) для театральних постанов, трупа вирішила, що краще хоч і маленький, але свій простір. Так би мовити, виклик прийнято! Почалось освоєння приміщення за адресою Гончара 71. Попри старання, природа простору все ж залишається такою, з якою надзвичайно важко працювати режисерові: на імпровізованій сцені один актор займає майже увесь простір, через що практично неможливо виставити мізансцену, так само як через невеликі розміри приміщення важко працювати зі світлом, оскільки лише один промінь прожектора уже робить усе явним, видимим. Театр, що знаходився на третьому поверсі будівлі, оточували офісні приміщення, а працівники офісів часто могли зайти просто під час репетиції з проханням розмовляти тихіше, бо актори, мовляв, заважають їхній роботі. Мала площа також не сприяла великій кількості глядачів, глядацьких місць було близько 30. І хоч на кожну виставу у «Вільній сцені» завжди був солд аут, цього все одно не вистачало для такого функціонування театру, яке б задовільнило керівництво і трупу. Для Д. Богомазова одної постанови в рік було замало (а саме стільки фінансувало місто), а щоб поставити хоча би ще одну за

кошт від проданих квитків, як це практикували інші театри, грошей не вистачало. Замкнуте коло. «У вітчизняному театрі жодними «революційними» методами нічого не зміниш: потрібно просто послідовно творити. Щоб нормально працювати, мені потрібно щонайменше дві складові – майданчики та фінансування... Ми весь час говоримо, що немає нині в Україні перспективних режисерів, молодих театральних художників, велика проблема із сучасною драматургією. Але звідки їм взятися, якщо поля для пошуку «свого» театру в молодих немає. Україна – країна неймовірно талановитих людей, їм треба тільки дати можливість проявитися», – казав Д. Богомазов на початку 2000-х, але відгукується сказане, як би сумно не було, і зараз [32]. Не полишаючи спроб працювати з наданим «Вільній сцені» простором, режисер також приймав запрошення від інших театрів, від більших, так би мовити, сцен. Настає час і КМДА за численними проханнями починає планувати побудову нового приміщення для «Вільної сцени» на Троєщині (спальний район на лівому березі Києва). Почався затяжний період втілення бажаного плану. Над розробкою ескізного проєкту архітектор С. Казимирський разом із Д. Богомазовим працювали майже рік. В планах розвитку району театр був. Всі роботи мали фінансуватися містом. Тільки місце під забудову хотіли виділити дещо суперечливе: парк. Планувався театр з двома сценами і залами на 500 та 100 глядацьких місць, репетиційними залами, дитячою студією, простором під галереї, театральними кафе, музичним клубом, де виконувалася б класика і джаз, підземним паркінгом. Розташувати його хотіли біля кінотеатру «Флоренція». Д. Богомазов прагнув, щоб це було щось більше, ніж звичайний театр, він замахувався на цілий центр сучасного мистецтва. Все з думкою про те, аби відвідувачам було цікаво та комфортно. Він мріяв, щоб на базі майбутнього центру проводився заснований за підтримки Французької асоціації сприяння творчої діяльності (АФАА,

Париж) його фестиваль «Театральна платформа» з можливим його переформатуванням у «Фестиваль сучасного мистецтва». Для початку будівництва залишалося тільки провести громадські слухання. Але жителі Троєщини виявились не готовими жертвувати навіть частиною парку заради театру. Не розуміючи чи не приймаючи (а швидше, просто будучи байдужими), що ділянки під забудову виділяються дуже важко, троєщинці «порадили» режисеру звести театр в іншому місці, аргументуючи це тим, що район великий. На захист свого дітища Д. Богомазов тоді виголосив промову: «Я вважаю, що театр – це частина виховання людини. Мистецтво примушує трудитися душою людини, глибше розуміти світ. Найбільші дурниці у світі трапляються тоді, коли людина мало думає... Коли мені запропонували брати участь у розробці проєкту театру на Троєщині, я саме поспішав на вокзал і спіймав таксі. Таксист виявився мешканцем Троєщини, і я його запитав: «Як Ви гадаєте, на Троєщині потрібен театр?» А він мені відповів: «Звичайно, ні!» І тоді я сказав собі, що обов'язково буду займатися цим театром. Бо якщо дорослі люди вирішили, що їм театр не потрібен, то чому вони вирішили, що він не буде потрібен їхнім дітям? Я сам дуже люблю дерева. І вважаю, що біля театру має бути багато красивих дерев. Нещодавно я був у прямому ефірі однієї радіокомпанії, на програму зателефонувала людина і сказала: ось там є недобудований кінотеатр – візьміть його собі й облаштуйте свій театр там. По-перше, я не можу його взяти, бо він комусь належить і ніхто мені його не дасть, і ділянку для театру виділили саме цю, на розі Маяковського і Ніколаєва. А по-друге, у троєщинців сьогодні є справді унікальна можливість, адже цей театр спроектовано з урахуванням усього європейського досвіду театральних приміщень. Концепція цього театру в тому, щоб охопити своєю увагою всі вікові групи мешканців району. А іншого місця для театру все одно не буде» [24].

Невільники «Вільної сцени», так їх називали. На превеликий жаль для української театральної (та й мистецької загалом) спільноти бажане здійснити не вдалося. Як писала про цю ситуацію І. Чужина: «Так в окремо взятому місті перемогла демократія і прогало мистецтво. Хоча по-іншому, здається, і бути не могло» [59, с. 58]. Розпорядженням виконавчого органу Київської міської ради (КМДА) 07. 04. 2014 р. видано Зміни до Положення про театрально-видовищний заклад культури «Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра», де декларувалося, що відповідно до рішення Міськради від 23. 06. 2011 р. №287/5674 про «реорганізацію закладу «Театрально-видовищний заклад культури «Вільна сцена» Театр на Лівому березі є правонаступником театру «Вільна сцена». Можна тільки припускати який розквіт міг чекати на українське театральне мистецтво зі втіленням богомазівського проєкту театрально-мистецького центру на Троєщині. Попри невдачу Д. Богомазов все ж не відступив від невтомної праці на благо українського театру (як не іронічно, саме цитати А. Шептицького «не потоком шумних і галасливих фраз, а тихою невтомною працею любіть Україну» довгі роки висіла на банері, що вкривав недобудову поруч з Театром на Лівому березі, де режисер пропрацював багато часу; власне, це може слугувати гарним описом праці Д. Богомазова).

1.2. Мистецькі здобутки Дмитра Богомазова.

У Д. Богомазова нараховується більш як 20 різних нагород за роки творчої діяльності. Перелічуються нагороди для засвідчення вагомості постаті режисера в українській культурі.

Заслужений діяч мистецтв України (2013)

Народний артист України (2019)

Нагороджений грамотою Верховної Ради України (2020)

Лауреат Національної Премії України ім. Т. Шевченка – за вистави «Гамлет» (Одеський український МДТ ім. В. Василька), «Гості прийдуть опівночі» (Театр на Лівому березі) і «Щуролов» (театр «Вільна сцена») (2013).

Лауреат мистецьких премій Національної спілки театральних діячів України:

«Експеримент» – «За сучасне прочитання класичної спадщини і творчий пошук в театральному мистецтві» (2001)

Імені Мар'яна Крушельницького – «За творчий пошук і створення спектаклів високого художнього рівня» (2005)

Лауреат премії Одеського міжобласного відділення Національної Спілки театральних діячів України ім. Народних артистів України Лії Бугової і Івана Твердохліба за виставу «Гамлет», Одеський український театр ім. В. Василька (2010)

Премія ім. Сергія Данченка «За творчі досягнення, що наближають театр України до кращих зразків світового мистецтва, естетичну довершеність» (2018)

Лауреат премії імені Леся Курбаса за виставу «Украдене щастя» (2021)

Лауреат премії «Київська пектораль»:

«Кращий дебют» за виставу «Чарівниця» (1993)

«Краща режисерська робота» за виставу «Черга», Театр на Лівому березі (2006)

«Краще вистава камерної (малої) сцени», «Краща режисерська робота» за виставу «Жінка з минулого», театр «Вільна сцена» (2007)

«Краща вистава драматичного театру», «Краща режисерська робота» за виставу «Morituri te salutant» Театр ім. І. Франка(2013)

«Краща вистава драматичного театру» за виставу «Радість сердечна, або Кепка з карасями», Театр на Лівому березі (2014)

«Краща вистава музичного театру» за виставу «Співай, Лоло, співай!», Театр на Лівому березі (2015)

«Краща драматична вистава», «Краща режисерська робота» за виставу «Життя попереду», Театр на Лівому березі (2018)

«Краща вистава камерної (малої) сцени» за виставу «Дванадцята ніч, або Що захочете», Театр на Лівому березі (2018)

«Краща драматична вистава», «Краща режисерська робота» за виставу «Коріюлан» Театр ім. І. Франка (2019)

З римейком вистави «Співай, Лоло, співай» увійшов до десятки найкращих вистав столиці за 2021 р. в рейтингу «Київського рахунку».

Сам режисер проте до різного роду нагород ставиться спокійно. В інтерв'ю Ю. Володарському для Yabl він казав, що ніколи не ставився до нагород, як до чогось, що може змінити його життя, так би мовити є – добре, нема – теж незле, і що цілком його є не нагороди, а театр.

Гастролі:

«Вільна сцена» багато співпрацювала з закордонними театрами, діячами та інституціями і їздила на гастролі. «Роберто Зукко» брала участь у Днях культури Франції в Україні «Французька весна» (2004), Днях культури Києва в Кракові (2005) та Тбілісі (2007). Вистава «Горло “SANCTUS”» і «Жінка з минулого» були створені у співпраці з Німецьким культурним центром «Гьоте інститут». «Трохи вина – 2» була підтримана Швейцарською культурною програмою PRO-HELVETIA (2005). Робота, «Солодких снів, Річарде» була створена в рамках міжнародного арт-фестивалю «Black / North SEAS», ініційованого Intercult (Швеція) і фінансованого Культурно програмою Євросоюзу 2007-2011 рр. та Шведським інститутом. На рахунку театру участь у

різноманітних фестивалях: міжнародний фестиваль «Золотий Лев» (Львів), фестиваль європейського театру в Греноблі (Франція), фестиваль «Donumenta» в Регенсбурзі (Німеччина) та інші.

У 2006 р. Д. Богомазова було обрано офіційним представником України у програмі Авіньйонського фестивалю (найбільший театральний фестиваль світу) зі співпраці з країнами Східної Європи «THEOREMM», у 2007 р. – запрошено, як учасника, на міжнародний театральний проєкт «Black / North SEAS» під кураторством шведської організації Intercult.

1.3. Вплив творчої діяльності Дмитра Богомазова на українське мистецтво.

Д. Богомазова можна справедливо назвати дослідником і перевідкривачем для української сцени класики як закордонної, так і української. Те, що багато вистав, поставлених режисером за класичними творами, перевипускались у різних редакціях, свідчить про серйозне ставлення і майже хірургічне поводження до відібраного матеріалу, робота з яким не закінчується тільки випуском вистави, а постійно удосконалюється, постійно перебуває у активному процесі думки, відкритому до нових прочитань, усвідомлень та ідей. Він – режисер-експериментатор, який має в своїй роботі, за словами М. Нікітюк, імпульс живого театру, якому тісно в чужих, а іноді навіть і у власних рамках. Творчість Д. Богомазова – діагональ, яка ніколи не стоїть на місці і має рух вперед-вперед-вперед до нових форм, нового висловлювання, з якими ще не працював режисер. Постійно зацікавлене і відповідальне ставлення Д. Богомазова до роботи не може не імпонувати. Окрім цих якостей не варто забувати також про амбіційність, чого тільки варта історія з власним театром. «Вільну сцену» ще називали проєктом одної людини. І завжди ці амбіції були скеровані в бік розвитку саме українського театру. В Україні, не деінде. Власне, Д. Богомазов у інтерв'ю газеті «День» казав, що вважав своїм обов'язком брати участь у побудові

нових театрів, ідею чого тоді декларувала Київська міська рада. Варто віддати належне тверезості поглядів і оцінки стану справ режисером, адже після 10 років намагань отримати для театру «Вільна сцена» реальний і достойний майданчик для гри, Д. Богомазов реально оцінив, що розвивати надалі свій театр у мікроскопічному просторі сміховинно і прийняв пропозицію від свого майстра Е. Митницького про з'єднання «Вільної сцени» з Театром на Лівому березі. Адже, як казав Д. Богомазов, для того, щоб реалізовувались нові творчі ініціативи, потрібна територія – нові, вільні майданчики, театр не можна створювати на вулиці, бо театральний процес на вулиці просто не організуєш. Ця позиція і рішення режисера дало змогу команді театру зберегти робочі місця, продовжити роботу в сфері культури і зможти розширити свою діяльність через більші можливості сцени Театру на Лівому березі. У тому ж таки інтерв'ю режисер зізнався: «У мене були запрошення, було багато можливостей залишитися [закордоном], але життя емігранта – не для мене. Я дуже люблю своє місто... Мені подобається подорожувати, відвідувати фестивалі, знайомитися із сучасними театральними тенденціями, але я завжди із задоволенням повертаюся додому. Для мене ніколи не поставало запитання, де жити. Тільки в Києві! Для себе раз і назавжди визначив свій шлях режисера і ніколи не жалкував про це: я повинен виконувати свою роботу максимально добре в тих умовах, які є!» [42].

Д. Богомазов вважається одним з першопрохідців у впровадженні в драматичному театрі технологій відеоарту. Це було пов'язано з крихітністю приміщення театру «Вільна сцена», яке змушувало до пошуку нестандартних рішень. «Брак ігрового простору – одна із найперших провокацій, що кидає «виклик» режисерській майстерності та фантазії Дмитра Богомазова. Вистави режисера на «Вільній сцені» – це складне і вишукане поєднання мультимедійних технологій, стилістики драматичного театру із прийомами відеоарту, перформансу, тривимірних інсталяцій... «Жінка з минулого», де замість сценографії використано найсучасніший відеоарт, стала одразу

шоковим відкриттям неосяжних можливостей театру» ,– вважає І. Чужінова [60, с. 58]. Так само експерименти вилились в абсолютно інноваційне звучання в електроакустичній опері-перформансі «Солодких снів, Річарде». Над музичним рішенням спільно з Д. Богомазовим тут працювали Д. Перцев та О. Кохановський і разом вони винайшли дивовижний прийом, який полягав у трансформації голосу актора довільною обробкою за нефіксованою схемою комп'ютерною програмою, що змінює регістр звучання та силу віддачу голосу, і повернення обробленого звуку на сцену через динаміки. Це був прийом звукової імпровізації, не бачений (чи коректніше не чутий) до того на українській сцені.

Ще у 2018 в інтерв'ю Главкому Д. Богомазов заявив, що росія для нього замкнена територія, хоч його і запрошують ставити там вистави. Театр ім. І. Франка, у якому Д. Богомазов зараз є головним режисером, є чи не найвідкритішим у своєму ставленні до агресора серед усіх українських театрів. Театр часто їздить на гастролі, бере участь у розмаїтих фестивалях і т. п. Кожну свою поїздку закордон Театр ім. І. Франка використовує як платформу для нагадування про те, що в Україні йде війна, яку розпочала росія, і для розвінчування міфу про те, що все, що є в Україні, вся її культура, це російське. Адже, як відомо, російська пропаганда доклала достатньо зусиль, щоби Україна в очах світової спільноти не мала суб'єктності. Театр ім. І. Франка своїми поїздками намагається цю суб'єктність повернути. Коментуючи гастролі вистави «Коріолан» у своїй режисурі на один із шекспірівських фестивалів у м. Крайова (Румунія), Д. Богомазов ділився, що іноземці не уявляють собі, як театр може функціонувати в часі війни, як туди можуть приходити глядачі, вони ставляться до українців хоч і з пошаною, але з жалем. Найприємніше для режисера, коли під час перегляду іноземна аудиторія забуває, звідки приїхала трупа, коли сприймають їх не тільки як людей, які намагаються щось робити попри біду, а як на цікавий театр високого рівня. Бо це руйнує міф про те, що українське – меншовартісне. До повномасштабного

вторгнення багато хто вважав, що Україна – частина російського світу. Театр ім. І. Франка, принаймні наразі, не має подвійних стандартів і залишається послідовним у своїх діях та висловлюваннях, що стосуються російсько-української війни. Таким чином у травні 2023 р. пресслужба театру повідомила про відмову від участі у X Театральній Олімпіаді в м. Будапешт (Угорщина), що є одною з найбільших театральних подій у світі. Причиною відмови стало включення до програми Олімпіади вистави «REX» у постановці худ. керівника александрійського театру (м. Санкт-Петербург) і показу у рамках фестивалю його фільму «Петрополіс», головну роль в якому грає рос. актор а. шагін, який активно підтримує війну проти України. Д. Богомазов у інтерв'ю телеканалу ДІМ розказує, що коли Театр ім. І. Франка запрошували до участі в Олімпіаді, то їхньою єдиною умовою було, щоб на події не було жодного росіянина і у листі до організаторів адміністрація театру наголосила, що будь-які «заклики до пошуку діалогу без політики» і відновлення співпраці з рос. митцями є абсолютно неприйнятними. Організатори фестивалю відповіли на це, що участь представників країни-агресора у програмі не запланована, а вже після відмови Театру ім. І. Франка від участі в дійстві змогли висловити тільки «сум і жаль». Адміністрація театру тоді опублікувала таку заяву: «Наш театр щиро прагнув доєднатися до великої світової театральної події та провів велику роботу з підготовки показу українських вистав у Будапешті, але ми не можемо погодитися з сумнівним «сусідством» у програмі Театральної Олімпіади. Театр Франка розуміє важливість презентації української культури закордоном та постійно працює над розвитком міжнародної співпраці з колегами з усього світу. Водночас ми дотримуємося непохитної позиції щодо неможливості участі у міжнародних заходах, на які запрошуються представники країни-терориста та особи, які виправдовують агресію росії» [28]. Гідна заява, що заслуговує поваги. Д. Богомазов все ж вірить, що європейські глядачі і професіонали зрозуміють, що вони толерують зло. «Воно прикрите чимось примарно-красивим, але лишається злом» [13]. Особливої

згадки та подяки також потребують проекти Театру ім. І. Франка під назвою онлайн-проект «Поезія незламних», в якому на початку повномасштабної війни, коли театр ще не працював, актори читали вірші, написані після вторгнення, по початку роботи театру «Пісні незламних», створений з пісень, написаних акторами як рефлексії на війну, зроблений з цих пісень концерт «Музи не мовчать» для військових. В його рамках актори театру, а зокрема М. Кукуук, К. Артеменко, М. Матюхін і В. Величко грають свої авторські пісні, відвідуючи військові госпіталі та військові частини. В розробці ще проект «Файний Франко Ф'южн» з авторським аранжуванням фольклорних пісень. Франківці також роблять покази своїх репертуарних вистав для ЗСУ. Нещодавно у театрі відбувся благодійний показ вистави «Конотопська відьма» в режисурі І. Уривського. За показ вдалося зібрати 1 мільйон 770 тисяч гривень, які будуть перераховані на закупівлю дронів на фронт. Це дуже сильний приклад політики «ти або в ЗСУ або для ЗСУ» Варто зазначити, що певна кількість акторів театру воює, а один з молодих і багатообіцяючих акторів Захар Нечипор зник безвісти під час виконання бойового завдання у лютому 2023 р. Його дружина, Катерина Артеменко, працює в театрі ім. І. Франка акторкою, пише пісні, присвячені своєму чоловікові, проводить збори для військових, виступає перед бійцями разом з іншими франківцями. Деякі актори, як от М. Кошкіна, відкрили свої благодійні фонди, щоб допомагати армії. Окремої відзнаки також заслуговує вистава Д. Богомазова «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити». Одноійменна п'єса Б. Брехта написана про Гітлера. Д. Богомазов стверджує, що після прочитання п'єси усвідомив, що це той самий шлях, яким іде путін. Схожість феноменальна, тому окрім скорочень та доданих цитат путіна та ельцина текст не зазнав серйозних змін. Ідея вистави з'явилась після потоплення українськими військовими російського крейсера «Москва». Д. Богомазову разом із його сином П. Богомазовим, який є художником-постановником вистави, після цієї події прийшла думка збудувати крейсер на сцені, а потім послати його якнайдалі. Д.

Богомазов в інтерв'ю для VOGUE UA зізнається: «Якщо не сталося б повномасштабної війни, цієї вистави теж не було б. Я взагалі думав, що ця п'єса давно забута, і що вона вже ніколи нікому не знадобиться. Вона написана про диктатора та про його шлях, а з'ясувалося, що з'явився інший диктатор, і його шлях – він майже такий самий. Вона стала актуальною поза нашим бажанням» [25].

РОЗДІЛ 2. ТВОРИ Л. ПІРАНДЕЛЛО В ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ТА ПОСТАВІ ДМИТРА БОГОМАЗОВА

1.1. Постава 1996 р.

Вистава «Трохи вина... або 70 обертів», визначена за жанром як комічне дійство у шести новелах без антракту, відбула свою прем'єру 28 червня 1996 р. на сцені Театру на Лівому березі і була в репертуарі більше 10 років. Це було перше прочитання творів Л. Піранделло на українській сцені. Вистава створювалась як камерна історія. Н. Єрмакова у своїй праці «Режисерські покоління 90-х років» писала про цю роботу так: «У центрі вистави – збентежена і зачарована незбагненністю життя людина. Всі зусилля режисер спрямовував на те, щоби зосередити й акторську, і глядацьку увагу на драмі духу, збудженого роздумами про сенс життя. Режисер послідовно спрямовував аудиторію до ідеї, що небуття – не опозиція, а стадія буття» [46, с. 183]. Зрештою, роздуми над феноменом смерті десь прямо, а десь опосередковано, присутні практично у кожній постанові режисера. У виставі брало участь троє акторів, що грали трьох персонажів: О. Гетьманський (О. Ганоченко), В. Лінецький, В. Цивінський (в різні роки – О. Самар і Л. Сомов). «Якщо в О. Гетьманського роль побудована на, сказати б, русі від психологічно-побутового до акцентовано ексцентричного, то у його молодших колег психологічна правда «видобувається» з джерела вільної стихії ексцентриади», – пише Н. Єрмакова [47, с. 183]. Над музичним рішенням вистави працював О. Курій, над художнім – О. Друганов. В одній із своїх статей для театрального порталу «THEATRE» Марися Нікітюк писала, що освіжити класичний матеріал зі всіх українських творців можуть тільки Д. Богомазов і О. Друганов, а решті нема чого навіть за це братися. Це дійсно був сильний тандем, який, в часі співпраці двох митців можна було сміливо порівняти з тандемом Курбаса-Меллера. Просторове рішення незвичне, проте не бунтарське: сцена – фойє театру для деконструкції

традиційного «місця» акторів на сцені, а глядачів у залі. Д. Богомазов намагався зблизити аудиторію з виконавцями ролей, уможливити їхнє близьке, тісне спілкування, що цілком в стилі Л. Піранделло: він також пробував деконструювати класичне і очікуване, коли приходиш на виставу, розуміння, що ти власне прийшов в театр. Л. Піранделло виводив акторів на сцену з неочікуваних місць, актори також заходили на глядацьку територію, як у випадку з Д. Богомазовим, грали акторів, які грають щось, а не персонажів, як звично (п'єса «Шість персонажів у пошуках автора» прекрасний тому приклад, проте не єдиний, хоч і перший) і т. д. і т. п. Одна московська критикиня навіть писала: «Очевидна епатажність вистави провокувала глядача на конфлікт із самим собою і з буттям. Він не міг розслабитися, його змушували думати, – можна зрозуміти подивування критикеси, оскільки думати росіянам не властиво, – Що таке душа? мінливість життя? Невже людина така слабка, що ковток вина може зробити її щасливою? Ось і ти, хто сидів у першому ряду пропонували випити вина, але вони відмовлялися» [43, с. 859]. Н. Єрмакова проте згадувала, що з часом публіка все-таки починала іти на контакт з артистами і навіть частувалася вином. А остання сцена з святкуванням дня народження дідуся теж могла асоціюватися з обрядом причастя, що надавало абсолютно іншого забарвлення попереднім сценам, викликаючи інші, місткіші асоціації. «Трохи вина... або 70 обертів» – камерна вистава з мінімумом декорацій: одним круглим столом та трьома стільцями навколо нього. Родзинкою між цієї аскетичності був п'ятиповерховий торт-Колізей, придуманий О. Другановим. «Стильова єдність сценічних прийомів, продемонстровано у виставі в цілому, значною мірою робила природною й поведінку героя і, навіть, її мотиви. Образну тканину вистави пощастило зробити вільною від найменших ознак риторичності, оскільки режисер відтворював філософські сентенції

автора засобами ексцентрики. Клоунада і трагіфарс склали «граматику» цієї образної мови», – писала про виставу Н. Єрмакова [45, с. 861].

Вистава мала багате фестивальне життя, в тому числі і на закордонних дійствах, як от у Парижі, Ді та Нансі. А також театр на Лівому березі разом з постановою «Трохи вина... або 70 обертів» вперше за історію українського театрального мистецтва гастролював у Ізраїлі. Відбувалося це у трьох містах: Маалот, Рішонле-Ціон та Ашдод у рамках фестивалю «Театральний диверсмент». Ось як відгукувався про виставу Д. Богомазова ізраїльський журналіст Шломо Бліц: «Імпровізація та висока техніка, клоунада й сяяння інтелекту – так можна описати багатство прийомів, поєднання відтінків і торжество театральних барв у цій театральній фантазії» [36]. Ще піднесеніше про постанову відгукнулася колега Ш. Бліца Інна Шейтаховіч, порівнявши театр на Лівому березі з фортецею, яка не здається під навалом кон'юнктури та вульгарності, а тримає оборону театру з великої літери. Вистава, а точніше В. Лінецький у ній, двічі виграла премію за найкращу чоловічу роль: «Київську пектораль» у 1997 р. та у 1998 р. на міжнародному фестивалі «Біла Вежа» у Бресті.

1.2. Постава 2006 р.

Прем'єра вистави відбулась 10, 11, 12 лютого 2006 р. у театрі «Вільна сцена», що зробило її першою прем'єрою того року на сцені даного театру. Друга вистава Д. Богомазова за творами Л. Піранделло мала назву «Трохи вина – 2», але не мала жодного відношення до першої «Трохи вина... або 70 обертів», не була її перевипуском чи римейком. Якщо для постановки роботи режисер заручився підтримкою перевірених людей, з якими працював до того уже не раз, а саме Олександра Друганова як художника-постановника та Олександра Кохановського і Олександра Курія для пошуку музичних рішень, то в акторському складі були самі початківці. Для того, щоб знайти потрібних

людей, було влаштовано кастинг, прослуховування, яке мало 3 тури. На нього прийшло більше 60 молодих акторів, але відібрано для роботи було тільки 6 з них. Імпровізація була основним принципом роботи акторів у цій виставі. Театральна спільнота гуділа чи зможе хтось із новобранців стати зірками так само, як Віталій Лінецький власне після роботи у виставі «Трохи вина... або 70 обертів» свого часу. З акторського складу особливо виділялася робота Володимира Канівця. В інтерв'ю М. Нікітюк актор згадував про своє знайомство з Д. Богомазовим: « Я мало ходив по театрах, але точно знав, що у театри ім. І. Франка, або ім. Л. Українки я не хочу. Ходив в театр на Лівому березі, там вперше побачив виставу Дмитра Михайловича Богомазова. До того я про нього не чув і про театр «Вільна сцена» не знав. Мене якось Митницький запрошував, але я не прийшов: там російська мова, а я хочу робити україномовний театр. У 2004 р. мене взяв Богомазов на випробувальний термін. Я не розумів якого театру він від мене хоче, мене вчили в університеті одному, і то не завжди чомусь, вчили соціально-психологічному театру, а тут все інакше. Дмитро Михайлович любить, щоб актори працювали самі. А він тільки підкоригує» [16]. В. Канівець також згадував, що на репетиціях «Трохи вина – 2» вони з режисером дуже сварилися і йому було тяжко, він довго входив у потрібне русло. Зрештою, це було того варте. В. Канівець таки став театральною зіркою, наслідуючи приклад В. Лінецького. Зараз, до речі, захищає нас із вами, будучи на фронті.

У епіграфі програмки було риторично поставлено інтригуюче питання: «Хіба не все залежить від того, що ми вливаємо в себе, аби створити ту чи іншу істину?» Художнім рішенням було зробити виставу у сіро-чорній кольоровій гамі з темними колами навколо очей у акторів і майже протягом усього дійства тільки світлом маленького нічника, з похмурим і тривожним музичним оформленням на додачу. Все змінилося лише вкінці, коли у фіналі три дівчини і три герої влаштували шалений танець, який просто розвіяв тіні, які оповивали глядацьку залу протягом усього показу.

Д. Богомазов часто у інтерв'ю порівнює між собою Л. Піранделло і В. Стефаніка як одних з найвидатніших світових новелістів. У коментарі для «України Молодої» він пояснює: «Новела як літературна форма є надзвичайно концентрованою літературою – це складно для акторів, але дуже цікаво. Робота з таким текстом – це справжня гімнастика для акторів-початківців. Режисер тільки задає їм вектор їхнього стану на сцені, а своє життя в цій виставі актори вибудовують для себе самі» [22].

Робота взяла участь у фестивалі «Дні Києва у Грузії» у м. Тбілісі в 2007 р. Там творча група стикнулася з проблемою: наданий простір зовсім не відповідав декораціям і мізансценам. Так досить часто буває у театральній гастрольній практиці, що простір повністю змінює сценографію. На наданій сцені у Тбілісі були тільки 1 двері, на противагу 3 вікнам, що були у театрі «Вільна сцена». Викрутились з цієї ситуації наступним чином: двері використовувались у виставі як вікно, а залу, принісши більше столів, пляшок і стільців, перетворили на кафе.

1.3. Студентська постава 2018 р.

Дипломну виставу студентам КНУТКіТ майстерні Д. Богомазова ставив режисер у співтворчості з викладачем курсу, актором та режисером А. Самініним. Для цієї роботи Д. Богомазов використав інші новели Л. Піранделло, ніж у двох попередніх своїх виставах за творами даного автора. Від попередніх постав цю також відрізняла кількість акторів, їх уже було не 3 і не 6, а цілих 18 студентів курсу. Називалася вистава «Легкий дотик». Прем'єра відбулась у березні 2018 р., а вже 26 травня у рамках держіспиту на сцені Студентського театру КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого відбувся останній показ роботи. Як відомо, навідміну від постави «Дванадцята ніч, або Що захочете», яка наробила багато галасу у театральному світі України, була у репертуарі театру на Лівому березі, а також брала участь у фестивалях (міжнародний

фестиваль «Порто-Франко» у Івано-Франківську в 2017 р. та міжнародний фестиваль театрів «Молоко» в Одесі у 2018 р.) та виграла вагомі нагороди, а саме III медійну театральну премію «Дзеркало сцени» за Кращі роботи молодих акторів у київських виставах 2017 року (вік акторів - до 30 років), премію у галузі театрального мистецтва «Київська пектораль» у номінації «Краща вистава камерної сцени», «За кращу музичну концепцію вистави» (О. Бегма), «Легкий дотик» було зіграно всього кілька разів і значного успіху, попри схвальні відгуки, він не встиг досягнути. Музичним рішенням у цій виставі, як і в «Дванадцятій ночі», займався талановитий О. Бегма. Згодом він створив музичний супровід ще не до однієї вистави на українській сцені і неодноразово був відзначений нагородами за свою акторську та композиторську працю.

Як писав про цю виставу С. Винниченко, автор порталу «Театральна риболовля»: «У постановці усе одне до одного, переплетено та скроєно таким чином, що у кінці вистави дуже хочеться, щоб вона почалася знову» [29].

РОЗДІЛ 3. РОБОТА НАД РОЛЮ РЕЖИСЕРКИ У ВИСТАВІ «А ДО ЧОГО ТУТ КОПЕРНИК?»

3.1. Репетиційний процес

Кваліфікаційний проект «А до чого тут Коперник?» поставлений М. Березою за інсценізацією Д. Богомазова за творами Л. Піранделло. Робота над виставою почалась тільки після комунікації з Д. Богомазовим і отримання дозволу на працю з текстом даної інсценізації. Комунікація проводилась, аби уникнути можливих конфліктів у майбутньому стосовно порушення авторських прав.

У інсценізації зібрані уривки з таких творів Л. Піранделло: фрагменти з роману «Блаженної пам'яті Маттіа Паскаль» (у виставі епізод 3) та шматки з новел «Повернена труна» (у виставі епізод 2), «Краплина вина» (у виставі епізод 1, 4), «Смерть на плечах» (у виставі епізод 5), «Один день» (у виставі епізод 6). Зважаючи на те, що вистава – зібрання з, перш за все, не драматичних творів, то і класична драматургічна пробудова тут відсутня. Головною проблемою постави є смерть. Багато де вона – головний рушій дії та загострювач конфліктів. Це лінія, що йде крізь усю виставу. Вона збирає непок'єднані окремі уривки з творів у історію, об'єднану спільною темою. Конфлікту, у класичному драматургічному розумінні цього слова, конфлікту антагоніста-протагоніста у поставі практично немає. Є окремі маленькі конфлікти побутового рівню, але всі вони не є вирішальними, а існують тільки для підсилення головної проблеми вистави. Тут присутній більш екзистенційний диспут. Сюжет рухає смерть. Вистава повна питань, що озвучуються, і на які протягом дійства не дається чіткої відповіді. Ці питання під кінець постави ніби зависають в повітрі, залишаються і з глядачами, і з дієвцями. Дана робота не є розважальним чи рекреаційним театром, це їжа для роздумів. Тим паче, на тему, від якої люди часто тікають. Не кажучи вже про теперішній історичний контекст великої

війни, коли від самого слова «смерть» хочеться сховатись якнайдалі, хочеться його не чути, здається, що воно переслідує тебе. Але заперечення, на жаль чи на щастя, не вирішує проблем, про них потрібно говорити, їх потрібно проговорювати. «Ми не збагнемо життя, допоки не пояснимо собі смерті!» , – як каже персонаж Палеарі (роль Режисерки) у 3 епізоді вистави. (див. Дод. Б)

Після першої спільної читки поставлено завдання кожному зі студентів самотійно прочитати твори повністю. Метою завдання було досягти кращого розуміння контексту, поглибити знання про персонажів та обставини, що їх оточують і спонукають до тих чи інших вчинків, для ознайомлення з епохою загалом, а також звичаями та звичками – зі всім, що дозволяє робити аналіз твору чи розбір персонажа глибиннішим і багат шаровішим. Паралельно з індивідуальним читанням матеріалу кожним зі студентів, відбувалися загальні читки матеріалу. Кожного разу студенти читали репліки інших персонажів, щоб мати можливість глянути на них з іншої перспективи, під іншим кутом і вирішити хто яку роль гратиме. Визначення ролей було окремою непростою задачею, адже персонажів у інсценізації 3: с-р Пікароне, с-р Палеарі та с-р Меїс; а студентів, що брали участь у виставі – 6, ба більше, 3 з них дівчата. Перед М. Березою стояло важке завдання як вигідним чином зробити розподіл ролей, та ще й таким чином, аби дівчатам-студенткам не довелося перевдягатися і грати чоловіків. Після тривалих і клопітких роздумів і пошуків рішень у 2 і 4 епізодах з'явилася пані Пікароне у виконанні Богдани Гринюк, у 3 епізоді пані Палеарі у виконанні Віталії Вертелецької і у 1, 3 та 6 епізодах моя персонажка, про яку детальніше згодом. Справедливо буде зауважити, що з самого початку розподіл ролей не був таким, яким його можна було побачити на виставі. М. Береза першочергово роздав одні ролі та епізоди, але в процесі роботи, в репетиційному процесі вони змінювались в залежності від залученості

кожного, від здобутків, а також від власної ініціативи. Останнім чином, до прикладу, я виборола собі 3 епізод, який з самого початку планувався як чоловічий. Проте цей уривок дуже зрезонував і захопив мене під час читання твору, тому було поставлено за мету зробити все, щоби грати у ньому. Коли на репетиціях не було того, хто грав омріяну роль, я викликала на заміну і хоч спершу ніяких надій на цю лінію не було, попри все самостійно працювала над уривком загалом і роллю, яка запала в душу, зокрема, на кожній пробі віддавала все більше енергії, приносила все більше пропозицій. Врешті, в одному з обговорень М. Береза вирішив таки віддати лінію Палеарі у 3 епізоді мені, а згодом також і Віталії Вертелецькій, поставивши нас на дубль. Зрештою, первинний розподіл у ході репетицій змінювався не раз. Змога мати можливість і свободу проби на персонажа або відмови від нього в роботі над цією дипломною виставою без перебільшень була безцінним досвідом. Бо роль – це завжди відповідальність, і у нас був шанс цього навчитися. М. Береза завжди наголошував, щоб не боятися брати на себе відповідальність і що це абсолютно не про егоїзм, але таки про власне «Я», яке обов'язково має звучати. Для роботи над створенням персонажів ми найбільше орієнтувалися на фільм Е. Скола «Бал» (1983 р.) , який Микола М. зобов'язав усіх обов'язково переглянути. Також надихалися фільмами «Хрещений батько» Ф. Копполи (1972 р.) , «Клопітливий чоловік» Й. Лієна (2006 р.) , звісно, виставами Д. Богомазова «Трохи вина... або 70 обертів» , «Трохи вина – 2» та «Легкий дотик», також виставою О. Драча «Ефект Мінетті» (2018 р.) та розмаїтою творчістю київського гурту «Schmalgauzen». Було проведено багато тренажів на знаходження центрів і своєї унікальної манери руху та існування на сцені для усіх персонажів.

Період читок за столом у його класичному розумінні був практично відсутнім, майже одразу було перейдено до роботи над етюдами і проб на ногах. Зрештою, за словами Дж. Стреллера: «Суть

театру можна пізнати лише через театр» [44, с. 15]. Це не означає, що розбір не був присутнім, просто він відбувався вже безпосередньо в процесі проб. Проб і помилок, якщо точніше. М. Береза багато речей давав на самостійне опрацювання, результати якого ми потім презентували одне перед одним. Таким чином зокрема відбувалась робота над етюдами. Найперше домашнє завдання по етюдах, яке ми отримали, стосувалося початку інсценізації: як запустити гру? як розпочати не тільки конкретний уривок, а й виставу? Пригадую саме це завдання найчіткіше, бо розмірковуючи над ним, вперше трохи наблизилась до розуміння своєї персонажки у 1 епізоді, яку до того, як не намагалася, ніяк не могла осягнути. Це завдання запустило у мені копання глибинної мотивації героя. І хоч що ті думки і пропозиції, що мій тодішній етюд (як і багато інших, з інших завдань) не увійшли у фінальну редакцію, а значить, хтось би сказав, були невдалими і непотрібними, хочу довести зворотнє: це дало фундамент, я зберегла ці речі у свою уявну “кімнатку інструментів” і діставала їх, зверталася до них, коли це було мені потрібно. Роль існує допоки ти про неї думаєш. Тому навіть це на перший погляд зайве і непотрібне самокопання однозначно дає свій результат, хай навіть і невидимий. Будувати, щоб потім зруйнувати, як казав П. Брук. М. Береза завжди говорив з нами про наших персонажів, про роботу загалом, не даючи цьому процесу думання і зацікавлення перерватися. Це не означає, що ми не заходили в глухі кути. Часом здавалося, легше відмовитись від чогось, аніж далі продовжувати шукати вирішення. Проте спільними зусиллями все ж вдалося знайти рішення до кожної проблеми і кожного питання, не опустивши при цьому руки. Це багато говорить про роботу всіх студентів, а також про небайдужість і залученість майстра курсу, яку, варто наголосити, не так часто можна побачити в акторських вишах. В ході роботи жодної конкретної системи не було дотримано, ми брали те, що нам підходило і що нас підсилювало

з досвіду різних театральних шкіл, нашою системою насправду був метод «проб і помилок». Єдине, на чому М. Береза постійно наголошував і загострював увагу, це те, що вистава, над якою йде робота, це перш за все ігровий, відкритий театр. Нас закликали так само, як колись це робив Л. Піранделло трактувати театр як просту гру і таким чином виражати свою свободу. Так би мовити, гаслом роботи було « «ні» психологічному театру!» (і системі станіславського, яку схвалив і затвердив свого часу, а тобто посадив на п'єдестал, й. сталін і яка стала в українському театрі і театральних вузах догмою, відповідно теж). Своєрідне «ні» системі станіславського виголошував колись і Л. Піранделло, він твердив, що актори мають глибше усвідомити природу своєї «пластичності» саме відкидаючи російського теоретика, а пластичність та досягалася через активність, тобто через виплески енергії. Воно і не дивно, адже система станіславського як і його пошуки та відкриття стосувалися виключно побутово-реалістичного театру, який зовсім не цікавив Л. Піранделло. Так само, як і Л. Курбаса, який свого часу казав, що в Україні не можна і навіть шкідливо говорити про реалізм, а психологізм називав явищем «явно упадочним». Метою робочого процесу було зробити матеріал максимально простим і близьким до тіла. Бо думки в тексті самі по собі і манера їх викладу складні, філософські, з першого погляду не зрозуміло, як їх грати. Тому попри ґрунтовне дослідження епохи, коли були написані твори, що взяті в інсценізацію, часу, про який у них ішлося, тодішній етикет, манеру спілкування, моду, в кінцевому результаті було вирішено відмовитись від конкретно визначеного часу і місця в цій роботі. Нам було дозволено порушувати, за необхідності, певні мовні норми, імпровізувати, не обмежуватись правилами поведінки і тому подібне, головне, щоб це було виправданим у моменті, йшло зсередини, від внутрішньої необхідності зробити саме так, а не інакше, допомагало присвоїти текст і персонажа. В великій мірі завдяки цьому вдалось

транслявати високе, давнє і тяжко сформульоване просто, свіжо і доступно. Бо хоч Л. Піранделло немає на світі вже близько 90 років, питання і теми, підняті у його творах, не втрачають актуальності і зараз. Більше того, конкретно цей матеріал є ще й неймовірно ігровим, він дає велетенський простір для пошуку і для гри. Цікавість полягає також в тому, що його важко зіграти побутово і точно неможливо зіграти «в пів ніжки». Матеріал вимагає неймовірної включеності і праця з ним є насправді дуже енергозатратною, а пошук нестандартних рішень розширює межі твоєї свідомості, межі твоєї гри. На мою думку, це хороший матеріал для роботи з студентами: він в жодному разі не є простим, з ним треба помучитись, але якщо трішки напружитись і попрацювати, він тебе наче винагороджує і дає дуже багато всього взамін, вчить ряду різних речей. «Проблематика його драматургії видається доволі абстрактною, а діалоги статичними, але під час спектаклю драматургія оживає в уяві глядачів», – писав творчість італійського класика Дж. Л. Стайн [57, с. 108]. Творчий доробок Л. Піранделло – дар, за який неможливо перестати дякувати.

3.2. Пошук сценічних рішень

Пошук нестандартних сценічних рішень був, перш за все, зумовлений ідеєю порожнього простору (за П. Бруком). Показ дипломної вистави відбувався на сцені театру ім. Л. Курбаса. З декорацій, що були на сцені протягом усього дійства – довгий стіл, задрапірований чорною тканиною, до якого в процесі вистави додалися два простих дерев'яних крісла. Завданням було знайти такий предмет інтер'єру, який не перетягував би на себе увагу, а також міг трактуватися по різному: як стіл удома в адвокатки чи в приміщенні пивниці, як смертне ложе або труна, як зала очікування на вокзалі чи почекальня перед кабінетом знаного лікаря. Цей простий і неозначений за своєю суттю простір, означувався і

змінювався нашою фантазією і вірою в нафантазоване. «Відсутність декорацій – це передумова свободи уяви. Порожнеча в театрі дозволяє уяві заповнювати проміжки. Парадоксально, але чим менше ми скоряємось уяві, тим краще вона працює, бо уява – це м'яз, кому до вподоби ігри» – говорив колись П. Брук [37, с. 57]. Дуже цікаво було так працювати, адже можна було робити що завгодно, можна було випустити свою внутрішню дитину, головне – повірити в те, що ти робиш, від чого воно стане реальним для інших. Це забавка, яка ніколи не набридає. Вона проте вимагає максимальної присутності тут і зараз, максимальної включеності. Адже тільки ти на хвилю забуваєшся чи сумніваєшся, для глядача, з уявного світу, в який ти його запросив, все знову повертається до звичайного столу, накритого чорною тканиною, магія театру зникає і потім дуже важко її повернути. Коли я вчилася в КНУТКіТ ім. Карпенка-Карого, в майстерні Б. М. Бенюка, він завжди говорив про те, що актори це діти і наголошував на необхідності не втрачати, не ховати свою внутрішню дитину, а дослухатись до неї, бо діти завжди дуже чесні в тому, що роблять, а це чи не найважливіше в акторській професії: бути чесним, з собою і глядачем. Схожий до роботи з простором принцип застосовувався і до костюмів; Є. Гротовський говорив про це так: «Виявилось, що костюм, позбавлений ознак епохи, який “не існує” без актора і без його дії, може трансформуватись на очах у глядача як контраст до акторської дії тощо. Відмова в театрі від візуальних ефектів, які промовляють замість того, щоби промовляла дія, тобто сам актор як життєво пружний вузол, дала змогу акторові з найелементарніших і очевидних предметів, які існують в колі його дії, творити нові предмети, оскільки дія актора дозволяє перетворити підлогу на море, стіл на сповідальню, кусень заліза майже на живого партнера тощо» [41, с. 19]. Костюми, які були підібрані для вистави, мали на меті підсилити щось у персонажеві: його стиль поведінки, статус або те, ким чи яким він є або

хоче здаватися для решти. Також усі костюми були в одній монохромній кольоровій гамі. Усі, крім одного елементу в моєму костюмі: яскраво-зеленої олімпійки, яка вже сама по собі на фоні решти одягу промовляла зі сцени про силу і буяння життя, і скидання якої з Режисерки наприкінці дійства також було символічним.

3.3. Побудова концепції персонажа

Оскільки твір сам по собі складений з різних окремих і незалежних одне від одного шматків, то і робота над виставою не йшла лінійно аж до останніх репетицій, на яких увесь масив роботи вже скріплювався до купи. Кваліфікаційна вистава складалася з 6 новел. Я у ній грала 3 персонажів: Пікароне у 1 епізоді, Палеарі у 3 та Меїса в 6. За задумом режисера, всі 3 персонажі об'єднані в 1 цільний образ, зокрема тому їхні імена впродовж вистави не згадуються. Для того, щоб зв'язати між собою всі уривки, цей образ доопрацювався і, трішки трансформувшись, став концептом, що з'єднує всю поставу. Цей концепт героїні полягав у тому, що вона виступає у ролі провокаторки, своєрідної режисерки цілого дійства. Таким чином кожна новела звучить і відбувається, як самостійна річ, але ненав'язливо, проте вагомо, все одно є пов'язаною з цільною канвою дійства. Відповідно вистава – не цикл новел, об'єднаних одним показом, а все-таки єдна історія, просто розказана з різних ракурсів і точок зору. Для мене роль Режисерки тут співзвучна з тим, як проявляється головна тема, смерть, у творі. Героїня ніби введена, щоб зробити цей «шлях» смерті або ж її питання більш видимими оку глядача. Наче провести цю головну проблему крізь сам твір під ручку. Це давало Режисерці більше свободи, ніж решті персонажів. Але так було не протягом усієї вистави, перед останнім шматком історія повернулася на 180 градусів: у неї забрали ініціативу, оце головування, яке вона мала над іншими, над усією ситуацією. В останньому уривку-монолозі відбувається процес ініціації,

пошук відповідей на питання «хто я?» , «чому все відбувається так, як відбувається?» , «а чи маю я взагалі владу над своїм життям?» . Фактично таким чином у виставі застосовується прийом «театру в театрі», який був свого часу придуманий Л. Піранделло, але у відібраних новелах сам по собі першопочатково не закладався (найвідомішим прикладом цього концепту є п'єса Л. Піранделло «Шість персонажів у пошуках автора»).

3.4. Робота над шматками та фінальне втілення образу

Перший шматок був важким для аналізу, потребував багато зусиль для розуміння. Довгий час уривок вівся тільки завдяки запущеному в простір виру енергії, яка не дозволяла йому розвалюватись. Недарма ж Л. Курбас заповідавбути максимально активним в матеріалі. Я шукала посилення до всього, що згадує Пікароне (моя персонажка у 1 епізоді) у своїх висловлюваннях, але це давало пояснення тільки думки конкретного її речення або абзацу, а не загальної мотивації персонажа. В якийсь момент, розмірковуючи над згадуваним вже етюдом для початку вистави, усвідомила: для Пікароне нічого насправді не має сенсу. Постановила зробити це вирішенням цілого уривку Саме це Пікароне дуже тривожить, їй хочеться, щоб хтось переконав її у зворотньому, адже тяжко жити, не маючи сенсу життя. На її думку, з часу, як Земля почала обертатись, все втратило свою велич і людина в тому числі. Відповідно зараз не найкращий, на її переконання, час для того, щоб грати вистави, тому вона зупиняє дійство на самому початку і каже про це акторам, які знаходяться на сцені. Ділиться своїми думками про те, що раніше людина була на рівні з природою, а тепер вона як дрібна комашка. Пікароне так фанатично намагається це довести своїм співрозмовникам насправді для того, щоб вони на такому ж фанатичному рівні заперечили їй і може тоді вона змінить свою думку, може їхні аргументи її переконають і вона побачить у всьому сенс. І людина знову стане великою в її очах і світ, і

театр в тому числі матимуть якесь значення. Але ніхто не намагається їй так сильно заперечити, як вона того потребує. І, як це часто парадоксально буває в житті, вона продовжує виставу, яку до того сама ж зупинила, з надією, що може тут все-таки відбудеться щось, чого вона потребує, що вона шукає. Під кінець дійства ми все ж розуміємо, що знайти сенс їй таки не вдалося. Тягнути лінію з цією придуманою історією було трохи важко, бо тримати стільки інформації в голові і стільки об'єктів в увазі складно, тому, наскрізна лінія образу Режисерки, спростила задачу і дуже допомогла. Адже тепер багато чого можна було грати або через провокацію, або як провокацію, не маючи потреби тримати в увазі штучні надбудови; треба було лише тягнути концепт персонажа. Багато чого стало можливим виправдати через оцінку персонажів яко акторів, якими керується. Зрештою, завжди можна захиститись думкою А. Арто про те, що чітко виражені ідеї у театрі, чи впринципі будь-де, є ідеями мертвими й завершеними, а ми ж, мовляв, не хочемо робити театр мертвий. Тому цей шматок завжди ніс у собі трішки нерозгаданої загадки, яку кожної проби намагалась вловити, і все ж докінця це ніколи не вдавалось. Розгадка, навіть будучи, здається, дуже близько, в останній момент вислизала, залишаючи азарт до безкінечного пошуку і широке поле для гри. Л. Курбас не оминав у своїх лекціях питання важких завдань і казав, що буває таке, що от дістав роль, подивився і нічого не зрозумів. Спосіб на це є: треба просто посидіти над роллю, треба провести аналітичну роботу, розібрати роль на частинки, потім зосередитись на всіх тих частинках, спробувавши охопити їх в одному ритмі та переживанні, звести, зв'язати в одну точку. Бо тільки коли в один момент можеш схопити і одночасно тримати в полі своєї уваги всі ті дрібні частинки, тоді власне зароджується напруга і піднятність усіх душевних сил, таким чином приходить натхнення. Щоби щось створити або вирішити, треба досягти великого напруження усіх своїх

інтелектуальних психофізичних сил. Л. Курбас називав схоплення великої кількості частин однією хвилиною і зосередження шляхом до розв'язання будь-якого складного завдання.

Над 3 шматком під час репетиційного процесу любила працювати найбільше. З першого прочитання тексту уривку здався мені дуже близьким і запав у душу. «Інтуїція – це головне в театрі, це підґрунтя шляху до ідеального. Коли вона починає працювати в актора, решта стає непотрібним, неважливим. І мудрування, щоб це було за методом, втрачає сенс» [55, с. 48]. Це слова В. Кучинського і саме вони найкраще описують мою роботу в цьому шматку. Підкріплюють її також вчення Л. Курбаса про те, що під час творення актором образу є два періоди: інтуїтивного схоплення уявою і свідомого комбінування уявлених ритмів. Я намацувала Палеарі (свою персонажку у 3 епізоді) інтуїтивно і просто дослухалася, куди це веде. У цьому шматку почувалась найвільніше, від цього і народжувалась найбільша кількість менш і більш дрібних забавок та міні-етюдів. Якимось в обговоренні М. Береза сказав про Палеарі, що вона може зупинити сонце, мені це дуже запало в душу і я дійсно так відчувала. Однією з улюблених забав було знайомство мого співрозмовника, у акторському втіленні Івана Чанкова, з творчістю італійського поета Джакомо Леопарді, який в уривку наводиться як приклад душі, що осяває німецьке тіло. В хід ішло різне декламування вибраного заздалегідь мною вірша, запрошення до цього ж і співрозмовника, дозвіл йому закінчити або ні, в залежності від того, достойно він прочитав ці рядки чи ні. Хоч М. Береза казав, що це гарна знахідка і я довго намагалась краще вплести її в канву епізоду, все ж, в кінцевому результаті, сама вирішила від неї відмовитись, хоч було тяжко її відпускати. Вирішила, що краще пожертвувати одною забавкою, ніж темпоритмом шматка. Це нашттовхнуло на думку, що насправді часто доводиться чимось жертвувати для загального блага і що боятися робити цього не варто.

Зокрема і тому, що на зміну доброму завжди приходять ще краще, таким чином, для доповнення образу у моєї героїні з'явився чупа-чупс. Ця пропозиція М. Берези дуже припала мені до смаку, вона додавала ще більше легкості і безпосередності персонажці, особливо порівняно з героєм серйозного дядька в костюмі поруч. М. Береза казав, що чим більше в грі у цьому уривку варіативності, чим більший та ширший її діапазон, тим краще, адже таким чином гра може піти в будь-яке русло, що робить її ще цікавішою; цією порадою я і користувалась. Трохи важко було працювати з цим партнером через, мабуть, не до кінця знайдений між нами простір довіри. Ніколи не була впевнена чи партнер прийме мою гру і відповідь на неї чи ні. Можливо мали замало часу, щоб спрацюватися, а може просто не достатньо старалися, кожен займаючись собою. П. Брук казав: «Страху не уникнути, тому взаємна довіра стає предметом першої необхідності», – і хоч в цьому уривку була впевнена найбільше і він йшов найлегше, під час показу, перед входом у цю сцену, почала дуже переживати саме з цього приводу: мені бракувало довіри, щоб знати, що в разі чого можу опертися на партнера і він мене підтримає [38, с. 57]. В той момент гостро як ніколи усвідомила необхідність доброго, уважного партнерства і з того часу намагаюсь його вибудувувати в роботі. Незважаючи на те, які відносини у нас можуть бути з партнером в житті, на сцені маю йому довіряти. Ми з Віталією Вертелецькою були в цьому шматку на дублі, що не було проблематичним аж поки не дізналися, що будемо мати тільки один показ роботи. А проблема полягала в тому, що це основний шматок Віталії, вона не може його віддати, а я не хочу віддавати, бо він мій улюблений. Тут на підмогу прийшла концепція героїні-режисерки, яка постійно щось додає, щось виправляє, кудись скеровує своїх підопічних. Таким чином було знайдене рішення, що Віталія починає грати шматок, але врешті знесилюється, бо не може довести опоненту своїх думок, він їх просто не

сприймає. Після чого з'являється Режисерка, адже їй все-таки потрібно, щоб цей шматок відбувся і щоб цей актор таки зіграв його та довів історію до кінця. Тому починаю уривок заново, з новою силою переконуючи у правоті своїх поглядів співрозмовника, свідомо залишаючи деякі мізансценічні чи ігрові рішення такими, як їх робила персонажка Віталії Вертелецької, а деякі свідомо змінюючи, щоби вивести свого опонента на нове сприйняття промовлених мною ідей. Це був цікавий хід, який тяжко було виправдати, але виклики це завжди цікаво, тому хоч це додавало більше роботи, я була не проти.

В той час, коли з партнером по сцені не завжди може випрацюватися простір довіри, у моноложних епізодах нема потреби хвилюватися про це, бо довіряти маєш тільки собі, покластися можеш тільки на себе. Це кладе на тебе більше відповідальності з одного боку, але й більше свободи з іншого. Парадоксально: складно тримати увагу глядача протягом усього шматка самій, але і легше водночас, бо не маєш за ким сховатися, все залежить лише від тебе, комунікація відбувається чесніше. 6 епізод у виставі – монолог, тут найлегше було вибудувати взаємозв'язок між мною і глядачем, бо вони були єдиним співрозмовником. Для мене глядач це не просто пасивний спостерігач, це камертон дійства і, вважаю, щоб добре складати виставу, треба також чути залу. А саме як вона слухає, мовчить, реагує або не реагує, думає, відгукується, співпереживає. Це страшно, говорити самій до цілої когорти людей, але це також дає силу, особливо, коли вдалось взяти увагу і тебе слухають. Цей останній шматок дав нам багато для вирішення всієї інсценізації. Він перевернув усю історію, ніби заперечуючи її, але в той же час роблячи її надзвичайно цільною і докраною. Коло замкнулось. Перші його рядки звучать так: «Мене вирвали зі сну. Можливо, через помилку, і виштовхнули з потяга на якійсь проміжній станції. Вночі; без нічого». Їх же було вирішено зробити першими і для всієї вистави і взяти

як представлення персонажів. Вони з'являлись конвеєром, який усе пришвидшувався, кожен промовляв цю фразу по-своєму, по-різному розставляючи акценти, по-різному її обігруючи. Завданням було заявити персонажа, але лише подавши натяк на нього, не розкриваючи всього відразу. Цей конвеєр персонажів зупиняла Режисерка, як абсолютна володарка ситуації. Виходила «по-режисерськи» з горнятком з кавою у руці, в зручній зеленій олімпійці і була, зрештою, єдиною, хто не представився. Заявкою персонажки якраз було те, що вона може зупинити будь-що, що відбувається, і почати нове. Цим вона і займалася всю виставу: ніби намагалася скласти докупи щось, що постійно від неї вислизало. Закручувала першу історію, вривалася, перехоплюючи ініціативу, у 3 шмат, бо, на думку Режисерки, акторам потрібна була підмога, перетворювала персонажа Єгора Приходька з одного в іншого, даючи йому змогу перевтілитись і перейти з 4 у 5 шматок. Після 5 епізоду все міняється. Режисерка з'являлась на сцені з тим самим горнятком з 1 сцени, у тій самій олімпійці, але решта персонажів збунтувалися, вирішили забрати у неї головування, віднявши горня, забравши олімпійку кольору життя і, зрештою, геть роздягнувши. Вона залишилась сама на великій темній сцені, розгублена, ніби щойно прийшла на цей світ. Протягом всього шматка намагалась зібрати історію докупи, згадати хто вона і де вона, ким є ті, що її оточують, але спогади постійно вислизають. Аж поки знайшла у своєму прекрасному великому будинку, який абсолютно не відчувався, що належить їй, хоч тут усе її, дзеркало і, глянувши у нього, побачила у відображенні старе обличчя, своє старе обличчя. Після чого персонажку одразу приїхали провідати діти, а вона, окрім того, що сама уже немічна, почала бачити, як просто у неї на очах старіють і вони, і її маленькі внуки. Вони всі, мов свічки, танули перед її очима. Хоч як не намагалася зібрати їх докупи, взяти ситуацію під свій контроль – не виходило: теплий віск швидко тоне. Єдине, що залишалося,

це дивитись на них зі співчуттям, дивитись на себе зі співчуттям, бо життя героїні закінчилось. Поки вона весь час була у пошуку чогось, воно просто пройшло повз. Цей етюд з дітьми-свічками, що плавляться, також є одним з улюблених у виставі. Цей простий, навіть трохи заїжджений, але від цього не менш дієвий образ життя, яке гасне, прийшов до мене за кілька днів до випуску вистави і однозначно збагатив її фінал. Власне, ціла інсценізація вийшла алюзією на цей останній шматок. Бо скільки б влади Режисерка не мала протягом усього дійства, все воно зникло в один момент, наче його і не було. І це те, що робить цей твір близьким кожному, в будь-який час: плинність, минучість речей і самого життя, яке по відчуттях триває, всього лише ніби один день. «Ти можеш бути будь-якою, бо вкінці люди зрозуміють, чому ти така», казав на репетиціях М. Береза. Якою б не була, я просто намагалась бути чесною з собою і глядачем.

ВИСНОВКИ

Резюмуючи, Д. Богомазов пройшов шлях перетрубацій і викликів, але побудував свою роботу таким чином, що навіть ознайомлюючись з певними пройденими ним незгодами, все одно зчитуєш його історію як «історію успіху». І така «історія успіху» українського режисера не може не захоплювати і не викликати гордість, як за сферу, так і за країну, яка має такого митця. Д. Богомазов давно вже заслуговує написаної про нього цілої книжки, а не лише поодиноких статей, всенародного визнання як феномен, а не тільки зацікавлення людей, наближених до сфери театру. Зрештою, на все свій час. Наразі у даній науковій роботі вдалось зібрати і систематизувати творчий шлях та доробок Д. Богомазова і в загальних рисах розглянути останнє.

Без Д. Богомазова не знати яким би був та й чи був би узагалі на українській сцені Л. Піранделло. Прекрасний синтез двох митців, які так вдало доповнюють одне одного, що хочеться назвати це співпрацею високого рівня, якщо не брати до уваги, що італійський класик помер задовго до того, як Д. Богомазов узагалі взявся до режисури. Розглядаючи кожну виставу поставлену режисером за Л. Піранделло фактично через збільшувальне скло, можна глибше пірнути саме у специфіку роботи Д. Богомазова, проаналізувати інструменти, з якими він працює, можливо підгледіти щось і запозичити у свою «кімнатку інструментів».

Прослідковуючи етапи створення театральної вистави від початку і до самого кінця, можна впевнитися у факті непростоти роботи режисера та актора, у тому, що театр це окрема точна наука. Розбивши на шматочки і конкретизувавши увесь процес створення постави, можна насправді зрозуміти, що існує безліч театральних метод, теорій і практик, на які можна опиратися, але жодна з них не вартуватиме нічого без особистої зацікавленості та ініціативи. Бажання рухає всім. Бажання рухає світ. Треба перш за все хотіти щось зробити, а від цього виникне бажання шукати різноманітні рішення, додаткову літературу чи інші предмети натхнення і світоглядного,

професійного та духовного збагачення, ознайомлення з якими впливатиме на роботу, доповнюватиме її. Вартує також бути відкритим до проби, до експерименту, до нового, це все, окрім ймовірної новизни відкриття, перш за все тебе збагачує. І, як Курбас, «не заспокоюватись на досягнутому, завжди шукати нових засобів вияву, нових стилів» і працювати так, «щоб ніщо не могло зупинити в поривах і шуканнях своїх власних українських шляхів розвитку театрального мистецтва». Чим більший багаж, чим повніша «кімнатка інструментів», тим, можна сказати, що кращий актор.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=654
 2. <http://dramteatr.com.ua/hudker/item/477>
 3. <http://ft.org.ua/ua/frankivtsi/nodep/bogomazov-dmitro>
 4. <http://parusconsultant.com/?doc=093H705939&abz=FPPR>
- 6
5. <http://www.golos.com.ua/article/29587>
 6. <http://www.mdt.org.ua/uk/dmytro-veselskyj/>
 7. <http://www.t-fishing.co.ua/product/bohomazov-dmytro/>
 8. <http://www.t-fishing.co.ua/product/lyudy-teatru-na-fronti/>
 9. <https://drama-comedy.kiev.ua/collective/tamara-trunova/>
 10. <https://drama-comedy.kiev.ua/eduard-mytnytskyj/>
 11. <https://esu.com.ua/article-35863>
 12. <https://esu.com.ua/article-66995>
 13. <https://kanaldim.tv/pro-ilyuziyu-rosijskoyi-kultury-vystavy-pro-putina-i-gorobcziv-na-vulyczi-teatralnyj-rezhyser-dmytro-bogomazov-u-tohczi-opory/>
 14. <https://mydim.ua/companies/theatre/kyiv-theatre-free-stage/>
 15. <https://odessa.dozor.ua/news/1173714>
 16. https://teatre.com.ua/actor/volodymyr_kanivets/
 17. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%B%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BD_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%86%D0%BB%D0%BB%D1%96%D1%87
 18. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%BE_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0

[%BA%D1%81%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](#)

19. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%81%D0%B0%D0%BA_%D0%AE%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%9E%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

20. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%AE%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

21. <https://umoloda.kyiv.ua/number/1055/164/37900>

22. https://umoloda.kyiv.ua/number/614/164/22243/#google_vignette

23. <https://umoloda.kyiv.ua/number/622/164/22533/>

24. <https://umoloda.kyiv.ua/number/779/164/28332>

25. <https://vogue.ua/article/culture/teatr/teatr-i-viyna-yak-stvoryuvali-premyeru-kar-yera-arturo-uji-yaku-mozhna-bulo-spiniti-v-teatri-franka-50852.html>

26. https://vue.gov.ua/%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80_%D0%B2_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%96

27. <https://www.epravda.com.ua/news/2007/06/20/148064/>

28. https://www.facebook.com/frankotheatre/posts/607510984747835/?paipv=0&eav=Afbp1Oa0l5oI4OoIAsW_wanVO2lIPA95bbunMPVZGpxLDyk7DzHq_knHCOjad1tbAF0&_rdr

29. <https://www.facebook.com/groups/2107340519497850/permalink/2157350464496855/>

30. <https://yabl.ua/2018/06/27/dmitro-bogomazov-intervyyu>

31. <https://yabl.ua/2022/01/25/teatralni-kritiki-opublikovali-desyatkunajkrashih-vistav-stolici-u-rejtingu-kiyivskij-rahamok>
32. https://zn.ua/ukr/ART/pozachergovo_rezhiser_dmitro_bog_omazov_stolichni_repertuarni_teatri_zamknulisya_na_svoiyi_biznes-skl.html
33. https://zn.ua/ukr/ART/shapkove_znayomstvo.html
34. Арто А. Театр і його двійник // Київ: Видавництво Жупанського, 2021
35. Балабан О. Відмінність витоків українського та російського театрів // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство, 33. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2015
36. Богомазова О. «Трохи вина...», свічки та овації // День, Рубрика: Культура, 233. Київ, 2012.
37. Брук П. Без секретів. Думки про акторську майстерність і театр // Просценіум, 2 (3). Львів, 2002. С.57
38. Брук П. Без секретів. Думки про акторську майстерність і театр // Просценіум, 1 (5). Львів, 2003. С. 57
39. Гаккебуш В. Парадокси театру Піранделло // Всесвіт 1 (127). Київ: Радянський письменник, 1969. С. 81-87
40. Гринишина М. Театральна культура рубежу ХІХ-ХХ століть: Реалізм. Дискурс // Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ: Фенікс, 2013
41. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер // Львів: Літопис, 2008. С. 19
42. Дишкант В. Дмитро Богомазов: Для мене важливо чути людей, із якими працюю // День, Рубрика: Культура, 173. Київ, 2012.
43. Єрмакова Н. «Л. Піранделло «Трохи вина, або 70 обертів» Київський театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра

(1996) // Український театр ХХ століття. Антологія вистав / за ред. д. мистецтвознавства М. Гринишиної. Київ: Фенікс, 2012. С. 859

44. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід // Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ: Фенікс, 2012

45. Єрмакова Н. Л. Піранделло «Трохи вина, або 70 обертів» Київський театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра (1996) // Український театр ХХ століття. Антологія вистав / за ред. д. мистецтвознавства М. Гринишиної. Київ: Фенікс, 2012. С. 861

46. Єрмакова Н. Режисерські покоління 90-х років // Сучасне мистецтво, 1. Київ, 2004. С. 183

47. Єрмакова Н. Режисерські покоління 90-х років // Сучасне мистецтво, 1. Київ, 2004. С. 183

48. Зуккер. І «Найшаленіша комедія» Піранделло // Всесвіт 2 (830). Київ: Радянський письменник, 1998. С. 18-164

49. І. Іващенко Режисура Дмитра Богомазова в контексті інноваційних сценічних практик // Вісник КНУКіМ, Серія: Мистецтвознавство. 42. Київ, 2020

50. Кисіль О. Український театр: популярний нарис історії українського театру // Київ: Книгоспілка, 1925

51. Клековкін О. Мистецтво: Методологія дослідження: Методичний посібник // Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ: Фенікс, 2017

52. Клековкін О. Отці театру // Науковий вісник КНУТКіТ, 17. Київ, 2015. С. 8-19

53. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього // Київ: Факт, 1998

54. Курбас Л. Філософія театру // упорядн. М. Лабінський ; післямови М. Москаленко, Д. Лабінська ; редактор М.

Москаленко видавець О. Савчук. Харків-Київ: Видавництво Основи, 2022

55. Кучинський В., Шевченко Н. Свідома еміграція в ритуал. Діалог про метод // Просценіум, 1 (2). Львів, 2002. С. 48

56. Липківська Г. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені // Вісник КНУКіМ, Серія: Сценічне мистецтво, 1. Київ, 2018

57. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Символізм, сюрреалізм і абсурд // Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. С. 108

58. Чорній С. Театральні ідеї та естетичні принципи Леся Курбаса // Доповіді Ювілейного Наукового Конгресу для відзначення сторіччя НТШ, Т. 187. Нью Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1976. С. 166-176

59. Чужинова І. Два кроки в напрямі до узбіччя (до творчого портрету режисера Дм. Богомазова) // Просценіум, 3. Львів, 2008. С. 58

60. Чужинова І. Два кроки в напрямі до узбіччя (до творчого портрету режисера Дм. Богомазова) // Просценіум, 3. Львів, 2008. С. 58

ДОДАТКИ

Додаток А

«Вистави Д. Богомазова»

- 1) «Чарівниця» за п'єсою І. К. Карпенка-Карого «Безталанна» в Театрі на Лівому березі (прем'єра 26.05. 1993 р.)
- 2) «Що завгодно, або дванадцята ніч» В. Шекспіра у Театрі на Лівому березі (прем'єра 29. 06. 1995 р.)
- 3) «Трохи вина... або 70 обертів» за новелами Л. Піранделло у Театрі на Лівому березі (прем'єра 28. 05. 1996 р.)
- 4) Вистава у двох частинах у стилі «NAMBO» «Обманута» за повістю Т. Манна та текстами єгипетських містерій у Театрі на Лівому березі (прем'єра 30. 12. 1997 р.)
- 5) «Філокетт-концерт» за Софоклом у Театрі на Лівому березі (прем'єра 26. 02. 1998 р.)
- 6) Комедія «Примхи Маріанни» А. де Мюса у Театрі на Лівому березі (прем'єра 26. 02. 1999 р.)
- 7) «Фауст-фрагмент» за Й. В. Гете (прем'єра 23. 04. 1999 р.)
- 8) Комічна авантюра «Смерть Тарелкіна» О. Сухово-Кобиліна у Театрі на Лівому березі (прем'єра 17. 03. 2000 р.)
- 9) Авантюрна комедія «Багато галасу в Парижі» за п'єсою «Пан де Пунсоньяк» Мольєра (прем'єра 10. 03. 2001 р.)
- 10) Музична вистава «Горло "SANCTUS"» В. Мамонтова за новелою Е. Т. А. Гофмана у театрі «Вільна сцена» (прем'єра 09. 04. 2001 р.)
- 11) «Стальова воля» М. Курочкіна у Молодому театрі (прем'єра 29. 06. 2001 р.)
- 12) «Морфій» за ранніми творами М. Булгакова та збіркою віршів «Звуки» художника-футуриста В. Кандинського у театрі «Вільна сцена» (прем'єра 01. 07. 2002 р.)

- 13) «Щастя поруч» за п'єсою «Украдене щастя» І. Франка в Одеському українському театрі ім. В. Василька (прем'єра 07. 11. 2002 р.)
- 14) «Сон у літню ніч» В. Шекспіра у Національному академічному драматичному театрі ім. Л. Українки (прем'єра 27. 05. 2003 р.)
- 15) вистава-exercises (вправи для зміцнення здоров'я на одну дію) «Приречені на смерть вітають тебе» за новелами В. Стефаника у театрі «Вільна сцена» (прем'єра 18. 10. 2003 р.)
- 16) «Едіп» за Софоклом у Одеському українському театрі ім. В. Василька (прем'єра 13. 12. 2003 р.)
- 17) «Роберто Зукко» Б.-М. Кольтеса у театрі «Вільна сцена» (прем'єра 28. 04. 2004 р.)
- 18) «Отелло» В. Шекспіра у Черкаському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка (прем'єра 20. 11. 2004 р.)
- 19) Офіційна церемонія відкриття XVIII фестивалю української культури «Рік України в Польщі» в Польській Національній опері (м. Варшава) (прем'єра 09. 07. 2005 р.)
- 20) «Що їм, Гекуба?» за п'єсою «Шантрапа» П. Саксаганського в Одеському українському театрі ім. В. Василька (прем'єра 05. 11. 2005 р.)
- 21) «Трохи вина - 2» за новелами Л. Піранделло у театрі «Вільна сцена» (прем'єра 10. 02. 2006 р.)
- 22) «Черга» О. Марданя у Театрі на Лівому березі (прем'єра 27. 0. 2006 р.)
- 23) «Жінка з минулого» Р. Шиммельпфенніга у театрі «Вільна сцена» (прем'єра 14. 04. 2007 р.)
- 24) «Капелюх» Ж.-Д. Магніна у Maison d'Europe et d'Orient (м. Париж) (прем'єра 2007 р.)
- 25) Смішна трагедія «Останній герой» О. Марданя у Театрі на Лівому березі (прем'єра 15. 06. 2007 р.)

26) Електроакустична опера-перформанс “Солодких снів, Річарде (Sweet Dreams)» на тему з п’єси «Річард III» В. Шекспіра у театрі «Вільна сцена» (прем’єра 11. 03. 2008 р.)

27) Плутовська комедія «Тарелкін-dream» за п’єсою «Смерть Тарелкіна» О. Сухово-Кобиліна у пермському академічному театрі (росія) (прем’єра 18. 04. 2008 р.)

28) «Гамлет» за В. Шекспіром у Одеському українському театрі ім. В. Василька (прем’єра 15. 04. 2009 р.) .

29) 3-D книга, моновистава «Щуролов» за оповіданням О. Гріна у театрі «Вільна сцена» (прем’єра 04. 09. 2010 р.)

30) «Гості приходять опівночі» (Дон Жуан, або Уроки зваблення) А. Міллера у Театрі на Лівому березі (прем’єра 17. 04. 2011 р.)

31) Вистава-концерт «Войцек. Карнавал плоті» за п’єсою «Войцек» Г. Бюхнера у Театрі на Лівому березі (прем’єра 14. 09. 2012 р.)

32) «Morituri te salutant (У нас все свято)» за новелами В. Стефаніка у Театрі ім. І. Франка (прем’єра 06. 02. 2013 р.)

33) Кумедь «Радість сердечна, або Кепка з карасями» за збіркою оповідань Ю. Коваля «Чистий Дор» у Театрі на Лівому березі (прем’єра 27. 02. 2014 р.)

34) «Наше містечко» Т. Вайлдер у Театрі на Липках (прем’єра 13.12. 2014 р.)

35) Мюзикл «Співай, Лоло, співай» О. Чепалова за мотивами роману «Вчитель Гнус, або Кінець одного тирана» Г. Манна і худ. Фільму «Блакитний ангел» у Театрі на Лівому березі (прем’єра 29. 05. 2015 р.)

36) Комедія «Ліс» О. Островського у Театрі ім. І. Франка (прем’єра 15. 10. 2015 р.)

37) «Людина, яка платить (Ідеальна сімейка)» І. Жаміака у Театрі на Лівому березі (прем’єра 01. 06. 2016 р. на сцені Театру ім. І. Франка; 08. 09. 2017 р. на сцені Театру на Лівому березі)

38) Пустотлива комедія «Дванадцята ніч, або Що захочете» В. Шекспіра у Театрі на Лівому березі в співрежисурі з А.Самініним (прем'єра 18. 03. 2017 р.)

39) Роман про Розу, або недитяча історія «Життя попереду» за мотивами роману Е. Ажара у Театрі на Лівому березі (прем'єра 25. 11. 2017 р.)

40) «Легкий дотик» за новелами Л. Піранделло у Навчальному театрі КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого у співрежисурі з А. Самініним (прем'єра березень 2018 р.)

41) «Коріолан» В. Шекспіра у Театрі ім. І. Франка у співрежисурі з А. Самініним (прем'єра 25. 12. 2018 р.)

42) «Украдене щастя» І. Франка у Театрі ім. І. Франка (прем'єра 01. 07. 2020 р.)

43) Римейк постанови 2015 р. «Співай, Лоло, співай» О. Чепалова за мотивами роману «Вчитель Гнус, або Кінець одного тирана» Г. Манна і худ. Фільму «Блакитний ангел» у Театрі ім. І.Франка (прем'єра 23. 09. 2021 р.)

44) «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта у Театрі ім. І. Франка (прем'єра 21.12. 2022 р.)

45) «Тартюф» Ж. Б. Мольєра у Театрі ім. І. Франка (прем'єра відбудеться 25. 01. 2024 р.)

Додаток Б

«Луїджі Піранделло. Інсценізація Дмитра Богомазова.

Скорочення та редагування Миколи Берези»

Перший епізод

Пікароне: Ні. Ні. Нині не час грати вистави. Навіть задля втіхи. Ні. Ні. Нині не час грати вистави. Навіть задля втіхи. Що стосується театру, так само, як і всього іншого, я можу повторити мій улюблений вислів: «Будь проклятий, Копернику!»

Палеарі: Ой-ой-ой! При чому тут Коперниктані?!

Пікароне: А при тому, що коли Земля не оберталася...

Меїс і Палеарі (разом): Овва! Вона споконвіку оберталася! Вона споконвіку оберталася!

Пікароне: Неправда. Люди цього не знали, отож для них Земля була непорушна. Та для багатьох і зараз вона не обертається. Недавно я сказав про це одному селянинові, так знаєте, що він мені відповів? Це, мовляв, дуже зручне виправдання для пияків. Зрештою навіть ви, перепошую, не маєте права сумніватися в тому, що Ісус Навин зупинив Сонце. Та обличмо цю тему. Я хочу лише сказати, що, коли Земля не оберталася, людина в грецькій чи то в римській одежі мала величний вигляд, почувалася впевнено і тішилася власною гідністю. Тим то їй удавалися докладні розповіді, сповнені зайвих подробиць.

Палеарі: Так, але ж безперечно й інше: люди ніколи не писали грубших книжок, ніколи не заходили в нікчемніші подробиці, як відтоді, коли, за вашими словами, Земля почала обертатися.

Пікароне: О боже мій! Та на біса мені все це? Хіба ми всі не перебуваємо на невидимій дзизі, обпаленій промінням сонця, на скаженій піщинці, яка крутиться, а навіщо й сама не знає, крутиться без жодної мети, ніби їй просто подобається крутитися, та щоб нам було коли трохи тепліше, а коли холодніше? А десь після шістдесятого чи сімдесятого її

оберту ми помираємо, до того ж нерідко з відчуттям, що наше життя – низка мізерних і безглуздих учинків. Коперник, Коперник, а не хто інший занастив людство, та ще й без вороття. Тепер ми вже всі помалу позивали до думки про нашу безмірну нікчемність, про те, що ми з усіма нашими знаннями й відкриттями важимо у Всесвіті менше, ніж ніщо. То яку ж вартість можуть мати розповіді не тільки про наші власні клопоти, а й про загальні лиха? Тепер це історія нікчемних хробаків. Ви читали про невеличку катастрофу на Антильських островах? Не читали? Горопашна Земля, стомившись від безглуздогго кружляння зі сваволі цього польського каноніка, трохи розсердилася та й вивергнула якусь дещицю вогню одним із своїх численних ротів. Бозна-чого розлилась ота жовч. Може, через людську глупоту, бо й справді люди стали тепер такі зануди, як ніколи. Отож кілька тисяч хробаків спеклося. І що ж? Житимем, як і жили. Хто про них згадає? Отож починаємо.

Епізод другий

Меїс: А це що таке?

Палеарі: Пані Пікароне.

Меїс: Дякую, бачу. Я мав на увазі, чому вона тут лежить?

Палеарі: Ваша милість, певно, знають, що минулого місяця вона, білошна почтивниця, поховало свого чоловіка.

Меїс: То й що?

Палеарі: Вона цілу дорогу йшла за гробом, пішки. А тоді закликала мене та й каже: «Послухай, Сакраменто. Не мине й місяця, запопадеш і мене». «Та що ласкава пані кажуть!» , – відповідаю я їй. А вона: «Помовч», – каже. «Послухай. Оця труна, синку, коштувала мені двадцять з гаком унцій. Бач, яка гарна. Для небіжчика – свята була душа – мені нічого не шкода, сам розумієш. Але тепер уже все позаду, каже. Навіщо небіжчику, царство йому небесне, така гарна труна під землею? Зробімо ось як. Поховаймо гарненько небіжчика у тій цинковій труні, що

всередині, а цю ти мені повернеш: знадобиться вона й мені. На днях, як споночіє, я пришлю за нею. Гра скінчилась, каже, *finita la comedia*».

Меїс: Бог свідок! Вона мені заплатить! Заплатить, еге ж, ніде не подінеться. Побачите, шановне панство. Я маю на неї спосіб. Мені добре відомо, що то за птиця!

Пікароне: Чого вам треба? Сідайте.

Меїс: *(С-ру Палеарі)* Сідайте отут. *(До Пікароне)* Я прийшов до вашої милості як до законниці, щоб засягнути поради.

Палеарі: Я там посиджу.

Пікароне: Я вже давно не займаюся адвокатською практикою, голубе.

Меїс: Знаю, але ласкава пані добре знається на давніх законах. А мій батько, царство йому небесне, завжди мені казав: «Тримайся давніх звичаїв, синку!» І я знаю, як сумлінно ваша милість ставилася до свого фаху. Тим нинішнім молодим адвокатам я не довіряю. Мені й гадки нема з кимось судитися, майте на увазі! Я ще не одбіг розуму... Я прийшов сюди лише спитати поради, яку лише ваша милість може мені дати.

Пікароне: Кажі, я слухаю.

Синьйор Меїс: Ваша милість знає...

Пікароне: Знаю, знаю, усе я знаю! А що ти знаєш! Знаю, знаєш, знає... Ближче до діла, голубчику!

Синьйор Меїс: Гаразд, пані. Я мав на увазі, що вашій милості відомо – я тримаю шинок на гостинці...

Пікароне: Аякже, знаю, «Мисливська радість»: не раз проходила повз нього.

Меїс: Авжеж, це в напрямку Каннателло. Значить, ваша милість напевне бачила, що у віконці під навісом у мене завжди висить трохи добра: хліб, фрукти, шинка.

Пікароне: Не тільки бачила, а кілька разів навіть чула.

Меїс: Чули?

Пікароне: Чула, як вони скриплять на зубах від піску, синку. Ти ж сам розумієш – вся ця пилюга з гостинця... Гаразд, переходи до діла.

Меїс: Уже переходжу, ласкава пані. Уявімо собі, що на віконці я вивісив кілька... ковбасок, скажімо. Значить, ваша милість... може це... ох!... що ж це я знову... ото вже звик... 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, стрибає й хапає мені з вікна в'язку ковбасок.

Пікароне: Собака?

Меїс: Так, ласкава пані. 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. 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.

Пікароне: Хвилинку. То господаря там не було?

Меїс: Ні, ласкава пані! Серед тих мисливців його не було. Видно, собака утік з дому. Розумієте, у тих звірюк нюх, вони відчувають лови і їм нестерпно сидіти вдома під замком: то й утікають. Гаразд. Як я вам уже казав, мені відомо, кому належить собака; це знають і ці мої друзі, які були присутні при крадіжці. То ж нехай ваша милість, як знавець законів, скаже мені навпростець, чи повинен господар собаки відшкодувати мені збитки, ось і все!

Пікароне: Звичайно, що повинен, синку.

Меїс: Ви чули? Пані адвокат кажуть, що господар собаки повинен відшкодувати мені збитки.

Пікароне: Аякже, ще й як повинен. Хіба тобі хтось казав, що ні?

Меїс: Ні, пані. Ваша милість повинна пробачити мені, що я, бідолашний неук, через свою слабкість так довго ходив околясом, перед тим як

сказати, що за ковбаски повинні мені заплатити ви, бо той пес, котрий у мене їх поцупив, то був ваш Турок.

Пікароне: Значить, то був Турок?

Меїс: Можу вам заприсягтися!

Пікароне: І ти прийшов сюди з двома свідками, так?

Меїс: Це на той випадок, якби ваша милість не забажала вірити моїм словам.

Пікароне: А-а, тому? Та я тобі вірю, голубе. Сідай. Ти такий порядний чоловік. Я тобі вірю і заплачу. Про мене йде поговор, що я не охотниця платити, правда?

Меїс: Хто таке каже, пані?

Пікароне: Усі кажуть! І ти теж так думаєш, визнай. Двоє... гм... двоє свідків...

Меїс: Щоб підтвердили, як для вас, так і для мене!

Пікароне: Аякже, ти молодець: як для мене, так і для тебе; добре говориш. Несправедливі податки, любий мій, я платити не хочу; але коли діло справедливе, заплачу охоче; і завжди платила. Турок поцупив твої ковбаски? Скажи, скільки ти хочеш за них, і я заплачу.

Меїс: Дурниця, пані. Там було десь із двадцять ковбасок, трохи більше чи трохи менше. Не варто й згадувати.

Пікароне: Ні, ні. Скажи мені, скільки: я тобі винна і хочу заплатити. Одразу ж, синку! Ти працюєш, ти зазнав шкоди, і її слід відшкодувати. Скільки?

Меїс: Двадцять великих ковбасок... десь зо два кілограми... ліра двадцять за кіло...

Пікароне: То ти так дешево їх продаєш?

Меїс: Розумієте. Ваша милість їх не їла. Я прошу з вас (хоч і не хотів би...) я прошу з вас стільки, скільки сам заплатив.

Пікароне: Так не годиться! Не я їх з'їла, зате з'їв мій пес. Отож, кажеш... на око, зо два кіло. Дві ліри за кіло вистачить?

Меїс: Як знаєте.

Пікароне: Чотири ліри. Чудово. А тепер скажи мені, синку: скільки буде, коли від двадцяти п'яти відняти чотири? Двадцять один, якщо не помиляюсь. Гаразд. З тебе двадцять одна ліра і забудьмо про все.

Меїс: Як ви кажете?

Пікароне: Двадцять одна ліра. Тут маємо двох свідків, щоб підтвердили, як для мене, так і для тебе, правда? Ти прийшов сюди до мене за порадою. А я, синку, за пораду, за юридичну консультацію беру двадцять п'ять лір. Такий тариф. Чотири ліри я тобі винна за ковбаски; з тебе двадцять одна і забудьмо про все.

Меїс: Я... вам?

Пікароне: Мені здається, все ясно, голубе. Ти – шинкар; а я, в міру своїх скромних умінь, адвокат. То ж коли я не заперечую твого права на відшкодування, то й ти не заперечиш мого права на гонорар за пораду, якої ти у мене спитав, а я тобі дав. Тепер ти знаєш, що коли собака поцупить тобі ковбасу, господар собаки зобов'язаний відшкодувати тобі її кошт. Ти знав це раніше? Ні! За знання треба платити, голубе. Скільки я настраждалась, аби здобути їх! Думаєш, я жартую?

Меїс: Так, ласкава пані! Я пробачаю вам борг за ковбаски: я бідолашний неук; пробачте мені, й справді забудьмо про все.

Пікароне: А я тобі нічого не пробачаю. Право є право, як для тебе, так і для мене. Я тобі заплачу, заплачу, хочу заплатити. Хочу заплатити і хочу, щоб і ти мені заплатив. Як бачиш, я тут вивчала дещо; через тебе я втратила годину часу. Двадцять одна ліра. Тариф. Якщо ти сумніваєшся, послухай ось що, голубе: іди до іншого адвоката і спитай: належиться мені ця плата чи ні. Даю тобі три дні. Якщо під кінець третього дня ти мені не заплатиш, будь певен, синку, я подам тебе до суду.

Меїс: Але ж пані!

Пікароне: Non mi interessa, ti porterò in tribunale

Меїс: Он воно що. Ось чому ваш пес такий злодійкуватий! То ви його навчили!

Пікароне: Vai fuori di qui. Risponderai anche dell' 'insulto di una persona perbene.

Меїс: А щоб тебе качка копнула.

Пікароне: Ti do tre giorni. Ventuno lire. Tariffa. Se non mi paghi entro la fine del terzo giorno, stai sicuro, figliolo, ti porterò in tribunale.

Меїс: Та щоб тебе підняло і гепнуло!

Епізод третій

Меїс: Що, отак зненацька гах... і все?

Палеарі: І все? Є тут логіка? Звичайно, матерія існує, я не заперечую. Нехай навіть усе матеріальне. Однак є форма і форма, образ і образ, якість і якість. Є камінь і невагомий ефір, чорт забирай! Так і в моєму тілі є нігті, зуби, шкіра і є, чорт забирай, найтонша тканина ока! Отож, синьйоре, з якого дива станемо ми заперечувати, що так звана душа матеріальна? Але згодьтеся, що це інша матерія, не така, як ніготь, зуб і шкіра. Ця матерія схожа на ефір чи щось подібне. Чому ж ми приймаємо ефір як гіпотезу, а душу заперечуємо? Є в цьому логіка? Матерія – так, синьйоре. Стежте за моєю думкою, і ви побачите, до чого я веду. Ми прийдемо до Природи. Зараз ми розглядаємо людину як наслідок зміни незліченних поколінь, як продукт довготривалої роботи природи, чи не правда? А відтак, любий синьйоре Меїс, ви теж тварина, причому найжалюгідніша і зрештою майже нічого не варта. Я погоджуюся з цим і кажу: припустімо, що людина посідає не дуже високе місце на ієрархічній драбині живих істот – від хробака до людини, скажімо, сім-вісім, а то й п'ять щаблів. Але ж, чорт забирай, аби піднятися на ці п'ять щаблів, природа трудилася тисячі й тисячі століть! Чи не правда, матерії довелося пройти нелегкий шлях розвитку як форми і як субстанції задля того, щоб

досягти цього п'ятого шабля і стати твариною, котра краде і бреше, але водночас здатна написати «Божественну комедію» або віддати себе в жертву, як наші матері,- моя і ваша, синьйоре Меїс. І ця істота зненацька – гах! – і нема! Перетворюється в ніщо? Є тут логіка? Ні, на хробака перетвориться мій ніс, моя нога, але ж не моя душа, чорт забирай! Так, синьйоре, вона – теж матерія, хто заперечить? Тільки ж не така, як ніс і нога. Є тут логіка?

Меїс: Перепрошую, геній виходить на прогулянку, випадково падає, вдаряється головою і стає ідіотом. А де поділася душа?

Палеарі: Де поділася душа?

Меїс: Звісно, ми з вами геніальні люди, та все ж розміркуйте самі: я гуляю, падаю, вдаряюсь головою, роблюсь ідіотом,- де поділася душа?

Палеарі: О боже мій милий! Навіщо вам, любий синьйоре Меїс, падати і вдарятися головою?

Меїс: Ну, це просто гіпотеза.

Палеарі: Ні, любий синьйоре, ви гуляйте собі спокійно, так буде ліпше. Візьмімо старих, котрі, не падаючи і не забиваючись головою, інколи стають ідіотами. Що ви на це скажете? Хочете довести, що, ушкодивши тіло, ви ослаблюєте й душу, що небуття тіла призводить до небуття душі. Але вибачте! Чому б вам не уявити собі щось протилежне – душу, яка осяває до краю німічне тіло? Приміром, Джакомо Леопарді! І багато інших старих, скажімо, його святість папа Іван-Павло II! Уявіть собі фортепіано і піаніста. Раптом під час гри інструмент відмовляє – одна клавіша не звучить, дві чи три струни порвалися. Звісно, на такому інструменті навіть найкращий піаніст гратиме погано. Та коли фортепіано й зовсім змовкне, хіба піаніст перестане існувати?

Меїс: Виходить, що мозок – це фортепіано, а душа – піаніст?

Палеарі: Давнє порівняння, синьйоре Меїс! Ясна річ, коли мозок зіпсувався, душа стає нерозумною, божевільною і таке інакше. Однак це означає лиш те, що піаніст зламав інструмент, не випадково, не через

необачність, а навмисне, то він мусить і розплачуватись: хто ламає, той і платить, так, так, за все треба платити. Та це вже інше питання. Даруйте, невже для вас нічого не значить та обставина, що все людство, всі люди, про яких ми що-небудь знаємо, завжди мріяли про життя по той бік смерті? Адже це факт, факт, реальний доказ.

Меїс: Кажуть, інстинкт самозбереження...

Палеарі: Ні, синьйоре! Ось мені, щоб ви знали, начхати на цю гидку оболонку, яка мене вкриває! Вона тисне на мене, і я ношу її тільки тому, що мушу носити. Та коли виявиться, чорт забирай, що, протягнувши її ще п'ять, шість, десять років, я не матиму за це ніякої винагороди і що для мене все скінчиться тут, я сьогодні ж, цієї ж миті готова скинути її. До чого ж тут інстинкт самозбереження? Я зберігаю себе тільки тому, завважте, тільки тому, що відчуваю – так усе скінчитися не може! Але хтось мені заперечить, людина, мовляв, це одне, а людство – інше. Людина помирає, людський рід еволюціонує. Оце так розумування! Поміркуйте самі: хіба людство – це не я, не ви, не кожна людина? Хіба кожен з нас не відчуває, що було б безглуздо й жахливо, коли б усе зводилось лише до жалюгідного подиху, яким є наше земне життя? П'ядесят-шістдесят років нудьги, нещастя, тяжкої праці, і в і'мя чого? Марно! Задля людства? Але ж і людству колись прийде кінець? Подумайте: життя, прогрес, еволюція – навіщо все це? Марно? Погодьтеся, синьйоре Меїс, біда науки й полягає в тому, що вона хоче займатися тільки життям.

Меїс: Ну, оскільки ми все-таки повинні жити...

Палеарі: Але ж ми повинні також і померти.

Меїс: Розумію. Але навіщо про це так багато думати?

Палеарі: Навіщо? А на те, що ми не збагнемо життя, допоки не пояснимо собі смерті! Це ж необхідна умова наших дій, це провідна нитка, яка виводить нас усіх з лабіринту. І це світло, синьйоре Меїс, має прийти до нас саме звідти, від смерти.

Меїс: Але ж смерть – це п'їтма.

Палеарі: П'їтма? П'їтма для вас! А ви спробуйте засвітити лампадку віри, наповнивши її чистою оливою душі. Якщо такої лампадки немає, ми блукаємо по життю, мов сліпці, дарма що винайшли електричне світло! Гарна, чудова електрична лампочка для життя. Та нам, любий синьйоре Меїс, конче необхідний інший світильник, який осяяв би нас по смерті. Ось бачите цей ліхтарик з червоним склом? Я запалюю його вечорами – треба навчитися бачити при слабкому освітленні. Якщо ви схочете, я запрошу вас на один із наших скромних сеансів. І хто знає, може, цей ліхтарик...Досить, більше нічого не скажу...Чому ви живете в Римі, синьйоре Меїс?

Меїс: Бо мені подобається тут жити...

Палеарі: Але це ж скорботне місто. Багато хто дивується, чому тут не звершується жодне починання, не приживається жодна жива ідея. Та люди дивуються тільки тому, що не хочуть визнати: Рим мертвий.

Меїс: Навіть Рим мертвий?

Палеарі: Уже давно, синьйоре Меїс. І повірте мені, всі спроби оживити його – марні. Велике серце Рима розбите, Рим спочиває вічним сном на Капітолійському пагорбі. Хіба ж оці нові будинки – Рим? Папи зробили з нього кропильницю – своєрідну, ясна річ, а ми, перетворили її на попільницю. Люди їдуть сюди з усіх країн, аби струсити попіл зі своїх сигарет. Який символ нашого жалюгідного життя і тієї гіркої, отруєної насолоди, що ми зазнаємо від нього.

Меїс: Трохи вина!

Палеарі: Я вам більше нічого не скажу.

Меїс: З мене досить! Трохи вина!

Епізод четвертий

Меїс: Un po' di vino.

Палеарі: Я не п'ю!

Меїс: Un goccio di vino?

Палеарі: Краплину вина? Вина я не п'ю, але в цю пивницю зайшов випадково.

Меїс: Naturalmente, il pub. Questo è il nostro pub!

Палеарі: Це наша пивниця?

Меїс: Due aule collegate da un arco: una più bassa, l'altra tre gradini più alta.

Палеарі: Обидві похмурі.

Меїс: Entrambi sono cupi.

Палеарі: Стіни до половини облицьовані дерев'яними панелями. У першій...

Меїс: Scaffali graffiati, unti, impolverati con l'alcol, davanti - un vecchio Shinkvas...

Меїс: Вона прийшла!

Палеарі: Старша пані...

Меїс: ...вельми шляхетного вигляду, випростана...

Палеарі: ...заклякла майже по-мертвяцькому.

Меїс: Одягнена вона був добре, просто і чисто. Дивлячись на неї, я був певен, що у цьому новенькому костюмі ...

Палеарі: ... пошитому чотири роки тому

Меїс: вона ...

Палеарі: ...так і помре.

Пікароне: В чому справа?

Палеарі: ...а може й уже почувається у ньому мертвою. Доказом цьому була муха, яка жадібно припадала до крапель поту, що виступили у неї на чолі.

Пікароне: Ті мухи таку вже мають натуру: тільки-но хтось помре – вони вмить це знають, невідомо як і звідки. А прознають, то відразу припадають до мерця, щоб напитися смертного поту.

Палеарі: Даруйте, чи не могли б ви принаймні прогнати цю муху собі з чола?

Пікароне: Що з ним?

Меїс: Він не п'є.

Пікароне: Я теж.

Меїс: Але ж... *(показав рукою на пляшку)*

Пікароне: Усе це оковамилювання. Це зовсім не вино.

Палеарі: Не вино? То що ж це таке?

Пікароне: Нічого. Так собі, водичка. Вина я п'ю небагато, але тільки міцне, нерозбавлене. Спробуйте-но налити мені трішки того, що п'ють ці паневе, побачите, що буде.

Меїс: Пані, ради Бога! Потім знов я буду у всьому винен!

Пікароне: Бідолашний Костантіно!

Палеарі: Забороняє вам випивати?

Пікароне: Не він; це син мені забороняє; і не тому, що його обходить моє здоров'я, а тому, що боїться, аби я не заплямував честі родини тією дешицею веселощів, яку дає мені ковток чистого вина. *(До Меїса)* Ти й сам би охоче вихилив чарку. Та не можеш, під страхом смерті. Ти дуже хворий. На що хворієш?

Меїс: Обтяжений родиною.

Пікароне: Сердега. Я утримуюсь від випивки зі співчуття до сина. Його б умить прогнали, якби він привів мене додому не те що напідпитку, а навіть просто ледь веселішою. Еге ж, повірте, просто веселішою; адже я звикла будь-що дотримуватися гарного правила: випиваючи, пильнувати, щоб було ні не замало, ні не забагато, а в сам раз. Вип'єш забагато – веселощі розгораються надміру, вип'єш замало – веселощі не спалахують взагалі. Коли веселощі не загораються, вони випаровують журбу. Ось вам порівняння. Факели на похороні, панове-добродії, запалені за дня. На сонці полум'я не видно. А що ж видно? Лише дим. *(Він пальцем зобразив у повітрі цей дим, і запала мовчанка)*

Меїс: Чому ж ви, не маючи змоги пити, заходите до пивниці.

Пікароне: Гм, чому! Щоб я міг побачити, як ця наша журба...

Палеарі: Велика журба!

Пікароне: ...стоїть, мов бідолашна жебрачка, перед дверима, а варто їм хоча б трішки отворитися перед нею, ця моя чорна журба враз зарум'яниться. Ви молодий – кохаєте, надієтесь, бажаєте; ви бачите світ як свою любов, як свою надію і своє бажання.

Меїс: Але якщо через якийсь нещастя все це розвіється.

Пікароне: Світ одразу здався би вам зовсім іншим. І хіба через це він став би справжнішим, ніж тепер, коли ви кохаєте, надієтесь, бажаєте? Усі ці почуття – теж вино, тільки нематеріальне. Мені варто було ковтнути краплю, всього краплину матеріального вина, щоб світ далі здавався мені стерпним. Тому, аби якось утішитись, я тут переконую себе, що ця моя велика журба, хоч зараз вона справжня, але варто мені випити краплину вина, як вона вмить щезне.

Палеарі: Але ж оті ваші веселощі, які залежать від краплини випитого вина, не будуть справжніми.

Пікароне: І я вам не заперечу. Але повернімось до суті: а що ж справжнє, ласкавий пане? Хіба не все залежить від того, що ми у себе вливаємо, аби створити для себе то таку, то іншу істину?

Епізод п'ятий

Меїс: Купи оте, купи оце... Але чому?

Палеарі: Еге, я так і знав! Ви просто собі мирна людина ... Спізнилися на потяг?

Меїс: Всього на хвилину, розумієте? Приходжу на станцію, а він утік мені прямо з-під носа.

Палеарі: Чому ви не спробували його наздогнати?

Меїс: Отож-бо. Це смішно, я знаю. Якби не всі ці пачки, пакунки, вузлики... Нав'ючений гірше осла! Але жінки – чого їм тільки не треба... усілякі доручення... ніяк не вгамуються! Повірте, коли я зійшов з коляски,

мені знадобилися зо три хвилини, аби почепити петельки усіх цих пакунків на пальці: по два пакунки на кожен палець.

Палеарі: Гарно це, мабуть, виглядало... Знаєте, що я б зробив? Я б залишив їх в екіпажі.

Меїс: А моя дружина? Аякже! А донечки? А всі їхні подруги?

Палеарі: Ну, трохи б порепетували! Мені було б страшенно весело.

Меїс: Але ви, мабуть, не знаєте, що робиться з жінками, коли вони виїжджають літувати на село!

Палеарі: Звичайно ж, знаю! Саме тому й кажу, що знаю. Усі вони твердять, що там їм нічого не потрібно.

Меїс: Аби ж то тільки це! Вони навіть здатні твердити, що їдуть туди для заощадження грошей! І тільки-но облаштуються у якомусь підміському сільці, то чим воно поганіше, чим убогіше і брудніше, тим більше їм кортить прибиратися всіма своїми найвиставнішими шатами. Ех, ці жінки, любий пане! Та зрештою, таке вже у них ремесло. – *«Можє б ти заскочив у місто, любий? Мені б дуже знадобилося оце... і оте... а чи не міг би ти також, якщо тобі не важко (яке зворушливе це «якщо тобі не важко»)... а зрештою якщо ти вже будеш там, то міг би зайти і...»* – Але як це, люба моя, ти хочеш, щоб за три години я залагодив тобі всі ці справи? – Гм, ну що тут такого? *Наймеш екіпаж...»* – Біда в тім, розумієте, що, приїхавши лише на три години, я не взяв зі собою ключів від дому.

Палеарі: Ото гарно! Ось чому...

Меїс: Я залишив усю цю гору клунків і пакетів у камері зберігання на вокзалі; пішов повечеряти у тратторію, а тоді, щоб розвіяти досаду, пішов до театру. Можна було вмерти від спеки. Вийшовши з театру, кажу собі: що ж робити? Іти спати до готелю? Уже дванадцята година; о четвертій сяду на перший потяг; за три години сну не варто платити. От я й прийшов сюди. Це кафе не зачиняється, правда?

Палеарі: Так, ласкавий пане, не зачиняється. Значить, ви залишили всі ці згортки у камері зберігання на вокзалі?

Меїс: Чому ви питаєте? З ними може щось статися? Вони всі добре упаковані...

Палеарі: Ні, ні, я нічого не кажу! Аякже, добре упаковані, можу собі уявити, молоді продавці в крамницях так майстерно загортають продані товари... Які вправні у них руки! Великий аркуш подвійного рожевого глянцевого паперу... він уже сам по собі тішить око... такий гладенький, що аж хочеться притулитися щогою, аби відчути його прохолодні пестоші... Продавець розкладає його на прилавку, а тоді з вишуканою невимушеністю кладе посередині легку, ретельно складену тканину. Спершу він піднімає знизу тильним боком руки один край; відтак зверху опускає другий, до того ж ще раз відгортає, вправно і зграбно, ніби роблячи останній штрих, з чистої любові до мистецтва; відтак складає папір з обох країв трикутником, а кінчики загинає під низ; тоді простягає руку до коробки зі шпагатом, відмотує якраз стільки, аби перев'язати пакунок, і в'яже так прудко, що ви навіть не встигаєте насолодитися його майстерністю і вже бачите готовий пакунок з петелькою, яку ви можете відразу насилити собі на палець.

Меїс: Еге ж, видно, ви дуже уважно приглядалися до молодих продавців...

Палеарі: Я? Любий пане, я проводжу там цілі дні.. Я можу простояти цілу годину, зазираючи крізь вітрину в крамницю. Про все забуваю. Мені здається, ніби я... мені б хотілося бути цією шовковою тканиною... чи тією червоною або блакитною стрічкою, яку молоді продавчині з галантерейної крамниці, відмірявши метром – ви бачили, як вони це роблять? Вони намотують її вісімкою навколо великого пальця і мізинця лівої руки, а вже потім пакують... Дивлюсь на клієнтів та клієток, які виходять з крамниці зі згортком, повісивши його на палець, несучи в руці, чи під пахвою... я стежу очима за ними, аж поки вони не зникають з виду... й уявляю... Ех, скільки

всього я собі уявляю! Вам і не снилося. Але мені це потрібне. Справді потрібне.

Меїс: Потрібне? Даруйте... що саме?

Палеарі: Отак хапатися, я маю на увазі в уяві, хапатися за життя, немов в'юнка рослина за залізну огорожу. Не дати уяві зупинитися ані на мить... горнутися, ненастанно прилипати уявою до життя інших... але не до життя знайомих мені людей. Ні, ні. З їхнім життям злитися я б не зміг! Мені це неприємно, якщо хочете знати... огидно... Тулитися до життя чужих людей, навколо якого моя уява може розгортатися вільно, але не так, як їй заманеться, а навпаки, враховуючи найменші особливості, що відкриваються у тій чи тій дрібниці. А якби ви знали, як широко вона може розгортатися! Аж поки мені не вдасться проникнути всередину! Бачу то той, то інший дім, уявно живу в ньому, дихаю ним, аж поки не відчую... знаєте, отой особливий подих, що таїться в кожному домі! У вашому, у моєму... Але у себе вдома ми його вже не відчуваємо, бо це сам подих нашого життя. Еге, бачу, ви погоджуєтесь...

Меїс: Так, адже... я маю на увазі, це напевне велика насолода, те, що ви відчуваєте, уявляючи собі стільки всього...

Палеарі: Насолода? Для мене?

Меїс: Авжеж... я так гадаю...

Палеарі: Та яка там насолода! Скажіть-но мені. Вам ніколи не доводилось консультуватися у якогось доброго лікаря?

Меїс: Ні, навіщо? Я ж не хворий!

Палеарі: Ні, ні! Я б хотів знати, чи ви колись бачили приймальню знаного лікаря, де пацієнти очікують своєї черги на огляд.

Меїс: Ага, так... мені довелося якось побувати там з донькою, вона страждала від нервів.

Палеарі: Гаразд. Мене це не обходить. Я говорю про приймальню... Ви ніколи не звертали на це уваги? Оті дивани старовинного зразка, оббиті темною тканиною ... м'які ослони, часто розпаровані... фотелі... Все це

куплене принагідно, на розпродажі, стоїть там для пацієнтів; усе це не належить до домашніх меблів. Для себе, для подруг своєї дружини пан доктор має зовсім інший салон, багатий, розкішний. Ото був би контраст, якби крісло чи фотель з панського салону перенесли в почекальню для пацієнтів, яким досить і такого умеблювання, без витрибеньок. Цікаво, а от ви, коли були там зі своєю донечкою, чи дивились ви уважно на фотель або ослін, на якому сиділи, очікуючи?

Меїс: Ні, навіщо...

Палеарі: Отож-бо, адже ви не були хворі... Та й недужі часто не звертають на це уваги, бо думки їхні зайняті хворобою. Дехто сидить на фотелі, уважно розглядаючи свій палець, який вимальовує якісь безглузді знаки на блискучому поручні! Замислився і нічого не бачить. Але коли потім ви виходите з кабінету, перетинаєте залу і знову бачите стілець, на якому недавно сиділи, чекаючи на вирок щодо вашої ще невідомої недуги – яке враження це справляє! Побачити, що на ньому сидить інший пацієнт, теж з прихованою недугою; або що стілець чекає, порожній і безпристрасний, аж хтось інший прийде його зайняти... Але про що це ми говорили? Ага, так... насолода від уяви... Хтозна чому мені одразу згадався той стілець у почекальні перед кабінетом лікаря, де пацієнти дожидаються консультації...

Меїс: Так... справді...

Палеарі: Ви не розумієте? Я теж ні. Та річ у тім, що подібні перегукування між далекими один від одного образами такі специфічні для кожного з нас і визначаються такими особливими причинами та пережиттями, що одна людина нізащо не зрозуміла б другу, якби у розмові ми їх не уникали. Часто важко знайти щось більш нелогічне, ніж ці аналогії. Але тут зв'язок, можливо, ось який: – Чи мали б приємність оті стільці, якби могли собі уявити, ким буде той пацієнт, який займе місце на одному з них, очікуючи консультації? – Жодної приємності. Так і для мене: жодної! Пацієнтів багато, а вони, бідолашні стільці, для того й існують, аби їх займали. Отож я в дуже

подібному становищі. Мене займає то одне, то друге. В цю хвилину мене займаєте ви, і повірте, я не маю жодної втіхи від того, що ви спізнались на потяг, що у селі на вас чекає родина, що у вас, цілком можливо, чимало всіляких клопотів ...

Меїс: Ого, якби ви знали, скільки їх!

Палеарі: Дякуйте Богові, якщо це всього лиш клопоти. Декому ведеться куди гірше, пане-добродію. Отож я відчуваю потребу хапатися уявою за життя іншої людини, але просто так, без насолоди, без найменшого інтересу, навпаки... навпаки... щоб відчуті всі неприємності, щоб затаврувати його як пусте і марне, оте життя, з яким насправді не шкода було б покінчити. І це треба ґрунтовно довести, розумієте? Довести самому собі, невблаганно наводючи численні підтвердження і приклади. Адже, любий добродію, ми не знаємо, звідки він береться, але він є, існує, ми всі його відчуваємо, наче страх, що стискає нам горло – відчуваємо той смак до життя, якому ніколи не насититись, якого ніяк не задовольнити, бо життя, коли ми його проживаємо, настільки ненаситне саме собою, що не дає нам змоги відчуті свій смак. Смак життя дає нам минуле, спогади, що прив'язують нас. Але прив'язують до чого? До оцієї ось дурниці... до тих занудств... до безконечних дурних ілюзій... банальних занять... Так-так. Оце ось, що зараз виглядає дурницею... це, що зараз здається нам нудним... я навіть наслідуюсь сказати – те, що зараз є для нас горем ... аякже, добродію, через чотири, п'ять, десять років хтозна якого смаку воно набере... А життя, хай йому грець, при самій тільки думці, що ми можемо його втратити... особливо коли відомо, що це питання днів... – Ось... бачите, там? Он там, у тому кутку... бачите цю примарну жіночу постать? Ну ось, сховалась!

Меїс: Що? Хто... хто це...?

Палеарі: Ви її не бачили? Вона сховалась...

Меїс: Жінка?

Палеарі: Авжеж, моя жінка...

Меїс: Ах! Ваша дружина?

Палеарі: Вона підглядає за мною здалеку. І повірте, мені хотілося б піти і надавати їй стусанів. Але це було б даремно. Вона схожа на розгублену, вперту сучку, яку чим більше копаєш, тим більше вона ув'язується за тобою. Ви не можете собі навіть уявити, як ця жінка страждає через мене. Вона перестала їсти, спати... Ходить за мною, вдень і вночі, ось так... на відстані... Хоч би витрусила від пороху бодай оту ганчірку, що в неї на голові, чи одяг... Вона вже й не схожа на жінку, це просто якась купа шмаття. Волосся їй теж притрусила пилюка, отут, на скронях, і назавжди; а їй всього лиш тридцять чотири роки. Як вона мене іноді дратує, ви не повірите. Іноді я налітаю на неї, кричу їй в обличчя “Дурепа!”, трясу її. Вона все терпить. Стоїть, знай, собі, та й дивиться на мене такими очима... такими очима, що, присягаюсь, мені аж пальці сверблять від дикого бажання задушити її. І нічого. Чекає, аж я відійду, щоб знов іти мені вслід – ось, погляньте... знову висунула голову із закутка...

Меїс: Бідолашна жінка...

Палеарі: Яка там бідолашна жінка! Вона б хотіла, розумієте? Щоб я спокійно сидів удома, як вона цього хоче, і приймав усі її турботи, сповнені любові й пристрасті... тішився досконалим ладом у всіх кімнатах, охайністю меблів, тією дзвінкою тишою, яка завжди панувала у мене вдома, відміряною цоканням годинника у їдальні... Цього їй хочеться! Тоді я питаю її, щоб примусити зрозуміти всю абсурдність... та ж ні, навіть не абсурдність! Всю макабричну жорстокість цього бажання – питаю її, чи можливо, щоб будинки Авеццано чи будинки Мессіни, знаючи про землетрус, який невдовзі зруйнує їх ущент, спокійно стояли, залиті місячним сяйвом, витягнувшись вервечкою вздовж вулиць та площ відповідно до планів міської будівельної управи? Йй-богу, навіть будинки з дерева та каміння кинулися б урозтіч! Уявіть собі, що громадяни Авеццано, мешканці Мессіни спокійно роздягаються, аби вкластися спати, розгладжують одяг, виставляють черевики біля входу і, забравшись під ковдри, насолоджуються прохолодним запахом свіжо

випраних простирадел, маючи водночас свідомість, що через кілька годин загинуть... Вам це здається можливим?

Меїс: Але може ваша дружина...

Палеарі: Дайте мені сказати! Якби то смерть, пане-добродію, була схожа на одну з тих огидних, відворотних комах, що їх раптом знаходиш на собі... «Даруйте, дозвольте? У вас, високоповажаний пане, на плечах смерть». І тими двома витягнутими пальцями хапає її і викидає геть... Було б пречудово! Але смерть зовсім не схожа на тих гидомирних комах. Чимало людей прогулюється собі, невимушені й далекі від цієї думки, а натомість вона сидить у них на плечах; ніхто цього не бачить; і вони тим часом спокійно думають про те, що робитимуть завтра чи позавтраму. А ось я, пане-добродію, ось... ходіть-но сюди... сюди, під цей ліхтар... Погляньте-но сюди, під мій вус... ось тут, бачите, який гарний фіалковий клубок? Знаєте, як він називається? Ох, ім'я у нього таке ніжне... солодше від карамельки: він зветься *епітеліома*. Вимовіть-но, вимовіть... і ви відчуєте всю ніжність: *епітелі-ома*. Смерть, розумієте? Вона була тут. Встромила мені цю квітку в рот і сказала: «Маєш, любий: через вісім-десять місяців зайду ще раз!» То ж ви скажіть мені, чи можу я спокійно й безтурботно сидіти вдома, як би цього хотіла ця нещасна. Я кричу їй: «Може хочеш, щоб я тебе поцілував?» – «*Так, поцілуй мене!*» – А знаєте, що вона зробила? Минулого тижня вона шпилькою дряпнула себе тут, по губі, а тоді взяла мою голову і хотіла мене поцілувати... поцілувати в губи... Каже, що хоче померти разом зі мною. Божевільна. Вдома я не сидітиму. Мені конче треба вистоювати за вітринами крамниць і захоплюватися майстерністю молодих продавців. Бо розумієте, якщо хоч на мить у мене всередині виникне порожнеча... розумієте, я можу навіть вбити якогось випадкового перехожого, витягнути револьвер і вбити когось, хто, ось як ви, на нещастя, спізнився на потяг... Ні, ні, не бійтесь, любий пане: я жартую! В разі чого я б хіба сам себе вбив... А цими днями продають такі смачні абрикоси... Як ви їх їсте? Зі шкіркою, правда? Їх можна розламати на

дві половини: повільно стиснути двома пальцями, наче соковиті губи... Ах, яка розкіш! – Найщиріші вітання вашій шановній дружині й вашим донечкам, що на селі. Я уявляю собі їх зодягненими у біле і блакитне, у затінку на чудовому зеленому моріжку... І зробіть мені ласку, завтра вранці, коли приїдете. Ваше сільце, мабуть, недалечко від станції... На світанку ви, певно, підете до села пішки. Перший кущик трави на узбіччі. Порахуйте травинки, прошу вас. Скільки буде травинок, стільки днів я ще проживу. Але виберіть якийсь густий, гарний кущик, прошу вас. Надобраніч, пане-добродію.

Епізод шостий

Меїс: Мене вирвали зі сну, можливо, через помилку, і виштовхнули з потяга на якійсь проміжній станції. Вночі; без нічого. Не можу очуняти від подиву. Але найбільше мене вражає те, що я не знаходжу на собі жодного сліду зазнаного насильства; і не лише це – в мене не залишилося жодної згадки, навіть невизрадної тіні спогаду про це. Стою на землі сама, у темряві безлюдної станції; і не знаю, до кого звернутися, аби дізнатися, що зі мною трапилось, де я.

А може це цілком звична річ, може на цій станції з потягів завжди сходять саме так? У темряві не можу розібрати назви станції. Однак цього міста, безперечно, я не знаю. У перших похмурих проблисках світанку воно здається безлюдним. На широкому, залитому блідим світлом майдані перед станцією все ще світиться ліхтар. Я наближаюсь до нього; зупиняюсь і, не наважуючись підвести очі, охоплена жахом від згуку своїх кроків у тиші, дивлюсь на свої руки, розглядаю з одного і з другого боку, стискаю кулаки, розтискаю, обмацуюсь, нишпорю по собі, щоб знати, яка я, адже й у цьому ніякої певності у мене немає: що я насправді існую і що все це правда.

Я відчуваю, немов мене щось тягне, але й тут не відчуваю над собою жодного насильства. Лише усвідомлюю, що всередині я, ні сном ні духом ні про що не відаючи, раз у раз наштовхуюсь на якісь перепони. Але міркую так: коли я не знаю навіть, ні звідки, ні навіщо приїхала сюди, це, мабуть, моя вина,

а всі інші мають рацію, адже, схоже, вони не тільки все знають, але й добре тямлять, що роблять, і певні, що не помиляються, і не мають найменшого сумніву, так природно переконані, що роблять все належним чином, що я безперечно викликала би подив, осуд, а то й обурення, якби почала сміятися або дивуватися чи то з їхнього вигляду, чи з якогось вчинку або вислову. Охоплена гострим бажанням розібратися у всьому, не впадаючи нікому у вічі, я мушу весь час проганяти зі своїх очей той вираз уразливості, який часто можна побачити в собачих очах.

Не знаю, звідки мені починати, куди податися, що робити. Невже можливо, щоб я, уже доросла, далі залишалася дитиною, ніколи нічого не робивши? А може я й робила щось уві сні, сама не знаю як. Але я таки чимось займалася; працювала завжди і багато. Зрештою, схоже, це всім відомо, бо багато хто обертається, аби подивитись на мене, а дехто й вітається зі мною, хоч ці люди мені незнайомі. Спершу я сумніваюсь, чи справді це привітання звернене до мене; озираюсь навколо, дивлюсь за собою. Може це якась помилка? Але ні, вітаються саме зі мною. Зніяковіло придушую у собі марнославство, яке хотіло б, але не може обманюватись, і прямую далі без жодної певності, неспроможна звільнитися від дивної стурбованості через річ – визнаю – цілком сміховинну: я не знаю, що це за одежа на мені; сумніваюсь, що вона моя; і у мене виникає підозра, що всі ці люди вітаються з цією одежею, а не зі мною. А у мене, крім неї, нічого більше нема!

Я знов обшукую себе. От дива! У нагрудній кишені піджака намагаю щось сховане – немов шкіряний гаманець. Витягаю її, майже певна, що вона належить не мені, а цьому чужому одягові. Це й справді старенький шкіряний гаманець, пожовклий, побляклий і розлізлий, немов упав був в струмок чи в колодязь, а потім його витягли. Відкриваю його, радше відриваю прилиплу верхню частину, і зазираю до середини. Серед якихось зібганих папірців, які важко прочитати через розлізле від води чорнило, знаходжу невеличкий образок, пожовклий, схожий на образки, що їх у церквах роздають дітям, а до

нього прилипла якась світлина, майже такого ж розміру і теж поблякла. Відклеюю її, оглядаю. Ох! Та це ж світлина прегарного хлопця в купальному костюмі, майже оголеного, волосся його розмаяв вітер, а руки піднесені у привітальному жесті. Милуючись ним, хоч з певним смутком, адже він такий далекий, маю дедалі більшу певність: привітання цих рук, так бадьоро піднятих у схвильованому повітрі, звернене до мене. Та як не стараюсь, все ж впізнати його не можу. Хіба можливо, що такий прекрасний чоловік міг стертися з моєї пам'яті, невже його міг звіяти цей вітер, що розмаює його волосся? У цьому шкіряному гаманці, що впав колись у воду, ця світлина поруч зі святим образком займає місце, яке належить... Звичайно! Нареченому.

Минув полудень; я падаю від виснаження: мушу щось перекусити, тому заходжу до тратторії. Із здивуванням бачу, що й тут мене приймають як шановану, дуже бажану гостю. Мене ведуть до накритого стола і відсувають стілець, запрошуючи зайняти місце. Страв на мій смак там нема; боюсь, що тутешня їжа для мене нестравна. Тим часом, мабуть, уже пішла чутка, що я якщо не багачка, то принаймні не бідачка; і от, вийшовши з тратторії, бачу, що на мене чекає автомобіль, і шофер однією рукою знімає кашкет, а другою відчиняє переді мною дверцята машини. Мені невтямки, куди він мене везе. Але якщо я маю автомобіль, то напевно, не знаючи про це, маю й дім. Так, чудовий старовинний дім, в якому, без сумніву, не один мешкав до мене, і не один мешкатиме після мене. Невже вони мої, всі ці меблі? Я почуваю себе тут чужою, непроханою гостею. Так як місто сьогодні на світанку, так і зараз цей дім здається мені безлюдним; мене знов лякає перспектива почути відлуння своїх кроків у цій тиші. Взимку рано вечоріє; мені холодно і я стомлена. Підбадьорюючи себе, я прямую далі; відчиняю навмання двері; із здивуванням бачу освітлену кімнату, спальню, а на ліжку – він, отой чоловік зі світлини, живий, із бадьоро піднесеними оголеними руками, але тепер вони запрошують

мене кинутись до нього, готові з великою радістю прийняти мене в свої обійми. Це сон?

Звичайно, все наче уві сні, бо вранці на світанку її вже нема на ліжку. Жодного сліду. А ліжко, таке гаряче вночі, тепер, коли торкнутись його, холодне, наче могила. Мені хочеться тікати. Невже це моя домівка? Це якийсь жахіття. Безперечно, мені приснився цілком безглуздий сон. Прагнучи здобути цьому якийсь доказ, підходжу до дзеркала, що висить на стіні навпроти, що подивитись у нього, і враз мені здається, що я потопаю, жахнувшись, у безконечній розгубленості. З якої безконечної даліни мої очі, які, мені здавалось, я мала з дитинства, споглядають тепер, витріщившись зі страху, неспроможні повірити, оце старече обличчя? Невже я вже стара? Так одразу? Хіба це можливо? Чую стукіт у двері. Здрігаюсь. Мені кажуть, що приїхали мої діти. Мої діти? Мене сповнює страхом думка, що у мене могли бути діти. Але коли? Мабуть, вони у мене народились вчора. Вони заходять, тримаючи за руки народжених ними дітей. Відразу підбігають, щоб підтримати мене; лагідно дорікають, що я піднявся з ліжка; турботливо садовлять мене, щоб заспокоїлась моя дихавиця. У мене дихавиця? Але ж так, вони добре знають, що мені не можна підніматись з ліжка, що я дуже, дуже хворий. Я дивлюсь на них, слухаю їхні слова; і мені здається, що уві сні переді мною клеять якийсь жарт. Невже моє життя скінчилося? І от дивлюсь я на них, схилених наді мною, і з певною зловтіхою помічаю те, що, мабуть, не повинен був помітити: на їхніх головах просто у мене на очах росте і росте сиве волосся. І тими самими очима, які були недавно у цих малюків, тепер таких уже дорослих, дивлюсь позад них, дивлюся якомога пильніше, з величезним співчуттям, на своїх уже стареньких дітей.

До сценічної версії увійшли твори Л. Піранделло: «Блаженної пам'яті Маттіа Паскаль» (Пер. з іт. Г. Бережна) і «Повернена труна», «Краплина вина», «Смерть на плечах», «Один день» (Пер. з іт. М. Прокопович).