

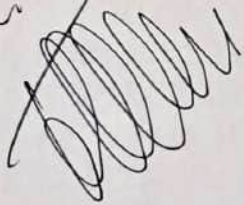
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА  
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
КАФЕДРА ТЕАТРОЗНАВСТВА ТА АКТОРСЬКОЇ  
МАЙСТЕРНОСТІ

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

**на тему: «ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ АКТОРСЬКОЇ  
МАЙСТЕРНОСТІ (РОЛЬ ПІКАРОНЕ У ВИСТАВІ ЛУЇДЖІ  
ПРАНДЕЛЛО “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  
Гринюк Богдана Русланівна

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

До захисту  
9.12.2023  


## ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. ЛУЇДЖІ ПІРАНДЕЛЛО І TEATRO GROTTESCO. КОНЦЕПЦІЯ КОМІЧНОГО У ПРАЦІ «L'UMORISMO».....	7
1.1. Луїджі Піранделло. Становлення творчої особистості. Шлях митця.....	7
1.2. Теоретичні засади, типи, форми та природа комічного.....	12
1.3. Піранделло та «L'umorismo». Гумор як поняття ірраціональності та неможливості само ідентифікації.....	17
1.4. Життя – форма у світогляді Л. Піранделло.....	19
РОЗДІЛ II. ДРАМАТУРГІЯ Л. ПІРАНДЕЛЛО У ПРАКТИКАХ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ .....	21
2.1 «Майже вистава, майже за Піранделло. Танок смерті, або реанімація» ЦСМ «Дах».....	21
2.2 «Трохи вина... або 70 обертів» Київський театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра.....	23
2.3 «Балаган чесності» Львівський академічний театр «Воскресіння».....	25
2.4 «Шість персонажів в пошуку автора» Київський академічний театр на Подолі.....	26
РОЗДІЛ III. ПРАКТИЧНА РОБОТА НАД РОЛЛЮ.....	28
3.1 Застільний період.....	28
3.2 Робота над роллю.....	29
3.2.1 Біографія, тип темпераменту, соціотип.....	29
3.2.2 Внутрішня і зовнішня характерність образу, зерно образу, методика створення акторського образу.....	33
3.3. Робота з режисером.....	38

3.4 Робота з партнером.....	39
3.5 Вистава.....	41
ВИСНОВКИ.....	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	45
ДОДАТКИ.....	49

## ВСТУП

Людина, приналежна до цивілізації західного типу, упродовж життя діє за певними історично сформованими стандартами. Так, прагнучи до вияву своєї особистості, тобто виявляючи себе як несхожа на інших людей зі свого оточення індивідуальність, така людина доволі часто кидає виклик довколишньому світу: бореться з його правилами, заперечує усталені догми і нормативи, намагається випередити час або зануритись у минуле, наблизитись чи віддалитись у своїх діях до Бога. Ці та інші причини у різні часи зумовлювали виникнення мистецтв, які, виявляючи волю їх творців, звеличували чи, навпаки, зневажали реалії своєї епохи та навіть культури. Такі митці протестували не тільки проти суспільних традицій чи інших людей, а й проти самих себе. Зразки такого світобачення присутні у різних витворах мистецтва – скульптурах, картинах, музиці, театральних постановках, високій моді тощо.

Також і драматургічне мистецтво під впливом і в контексті гендерних, політичних, соціокультурних, психологічних, технологічних та інших змін перебуває в постійному розвитку. Стрімко створюються нові напрямки, які або спираються на досягнення минулого, або ж кардинально від них дистанціюються, різняться між собою, демонструють «нетривіальність» чи шокують епатажними задумами. Саме таким у своїй творчості поставав Луїджі Піранделло – епатажною, непересічною, справжньою та високодуховною зрілою особистістю.

**Актуальність дослідження** та доцільність роботи над роллю (і у створенні вистави за класикою світового рівня – «А до чого тут Коперник?» Л. Піранделло (інсценізація Д. Богомазова, режисура – М. Береза) полягає в універсальності матеріалу. Творчість Л. Піранделло, яка випереджувала свій час, має епохальне значення, привертає до себе увагу завдяки багатству змістовності та емоційних градацій, зокрема – відтворенню незламності духу, глибокому психологізму і усвідомленню істин буття. Піранделло на тонкому

вищому рівні розглядав феномен людини крізь призму її земних спокус та недосконалостей, розфарбовував відносини між людьми найяскравішими письменницькими барвами та щоразу піднімав у своїй творчості гострі соціокультурні зв'язки. Виходячи з цього, потреба у дослідженні є не тільки актуальною, а й необхідною для осягнення різних ракурсів драматургічного напрацювання автора, а також узагальнення та систематизації існуючих напрацювань з даної проблеми.

**Головною метою** у написанні наукової роботи є спроба показати зв'язок між різними підходами до інтерпретації твору у різний час.

**Об'єктом дослідження** є п'єса Луїджі Піранделло «А до чого тут Коперник»: жанрова приналежність, інтерпретації, тематика п'єси.

**Предметом дослідження** є персонаж Пікароне, вплив соціального положення та життєвих подій на формування її характеру, вибудовуванням нею стосунків в родині та у суспільстві.

Виходячи з визначення предмету і мети, накреслені такі **завдання дослідження:**

дослідити творчу діяльність драматурга та визначити місце об'єкту дослідження в його творчій спадщині;

дослідити зародження та розвиток «комічного» в культурному просторі світового мистецтва;

проаналізувати та дослідити період відокремлення в творчості драматурга жанру «гуморизм» як окремого незалежного напрямку;

окреслити жанрові особливості п'єси в історичному контексті;

проаналізувати постановки вистав українських театрів за творчістю драматурга;

визначити провідні теми п'єси;

виокремити головну тему та порівняти її з темою втіленої вистави режисером Миколою Березою;

проаналізувати зіграного автором дослідження персонажа Пікароне в контексті постановки.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Магістерська робота виконувалася у зв'язку з постановкою вистави “А до чого тут Коперник?” VI курсу, групи КМА 61.

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

**Теоретичною основою дослідження** стали праці Т.Лазера, П.Дениска, Єжи Гротовського, Леся Курбаса, Олега Драча, Пітера Брука, Бертольда Брехта, Вальдемара Пансо, Марії Кнебель, Джона Стайна, Г. Гілді, Гордона Крейга, Еміля Золя, Володимира Адмоні та інша література, яка теж мала місце в дослідженні, але в меншій мірі вплинула на висвітлення основних його положень.

**Методи дослідження** обумовлені специфікою теми дослідження і ґрунтуються на принципах історичного, герменевтичного аналізу, опису і дієвому аналізу п'єси та ролі. Їх структуризація, осмислення рефлексій та інтерпретацій у площині театральної естетики, відпрацювання понятійно-категорійного апарату зумовило застосування аналітичного методу.

**Структура роботи.** Робота складається із Вступу, 3 розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (47 позицій) та додатків. Повний обсяг магістерського дослідження – 56 сторінок (48 сторінок – основна частина)

## РОЗДІЛ 1 ЛУЇДЖІ ПІРАНДЕЛЛО І TEATRO GROTTESKO. КОНЦЕПЦІЯ КОМІЧНОГО У ПРАЦІ «L'UMORISMO»

### 1.1. Луїджі Піранделло. Становлення творчої особистості. Шлях митця

Кожна епоха у світовому мистецтві народжувала своїх геніїв, котрі привносили у розвиток культурного простору новаторські неординарні ідеї та концепції, змінювали вектор руху мистецьких течій і щоразу по-новому провокували людство до рефлексій та аналізу. Одним з таких геніїв італійського драматургічного мистецтва був і залишається до сьогодні Луїджі Піранделло – італійський драматург і письменник, прозаїк-філософ, реформатор європейського театру, народився 28 червня 1867 року в Гіргенті, невеликому містечку на Сицилії ( Італія).

Піранделло був відомий розробками психологічного театру своєї концепції. Головні проблеми, про які пише Піранделло у своїх п'єсах, - це протиріччя між соціальною маскою людини та її реальним єством. Людина, створена Богом, є композитором, що творить дійсність. Таким чином, людина створює твори, котрі промовляють своїми посланнями кожному іншому суццюму.

Як і властиво талановитим людям, доля не була надто прихильною до письменника, тому життя часто підкидало Піранделло випробування, які загартували його особистісний дух. Змалку у нього проявився талант до літератури, тому після закінчення школи юнак відмовився займатися сімейною справою, а вступив в університет Палермо. Згодом він перевівся спочатку у Римський університет, а потім – у Боннський, який і закінчив у 1891 р. захистивши дисертацію на тему «Звуки і розвиток звуків у діалектиці Джірдженті» й отримавши диплом філолога, Піранделло повернувся на батьківщину, де почав писати свої перші вірші та критичні статті.

«Сам Піранделло так оповідає про своє народження: «...Однієї червневої ночі я впав світлячком на землю під великою самотньою пінією, що височіла посеред сарацинських олив на краю широкої гірської тераси, складеної з голубої глини, яка уривалася над африканським морем... Отож я впав там на землю, тоді як безліч інших світлячків шугали в небо над пагорбом, на якому стояло місто, де того року шаленіла смерть. Від жаху, що його навіювала їй та моровиця, моя мати привела мене на світ раніше, ніж передбачалося, в тій безлюдній місцевості, де знайшла собі прихисток...» [11, с.23 ].

Основні лейтмотиви його творчості висвітлюють теми порожнечі та абсурдності життя, безсилля слабкої так званої «маленької людини», ілюзії існування, неспроможність досягнути істину через її багатовимірність та непостійність, ідентичну самій природі людини.

Піранделло, вочевидь, був надзвичайно емпатичною людиною, адже саме таким особистостям притаманний глибокий психологізм у мисленні та бачення світу в контексті філософської призми. Можна також припустити, що драматург був прибічником буддизму, адже саме за концепцією філософії буддизму життя = страждання, а персонажі новел та п'єс драматурга постійно долають земні перепони на шляху до душевного спасіння та переродження в іншому втіленні.

Головна істина буддизму вібрує думкою, що існує страждання. Увесь існуючий світ в його фізичній проєкції наповнений стражданням. Страждання це не лише стан, воно виявляється і в очікуванні його настання, а також емоції, пов'язані з цим очікуванням: страх, тривога, напруженість, невдоволення і т.д.

Згідно з наступним постулатом, жадоба буття – це і є причина страждання. Для того, щоб звільнитися від страждань, необхідно усунути їхній корінь, - фанатичну жагу існування.

Виходячи з вищесказаного, можна дійти висновку, що страждання є лише проєкцією, необхідною у фізичному (людському) вимірі, а оскільки страждання має першопричину свого походження, то воно

також мусить мати альфу і омегу. Пройшовши шлях початку та кінця (народження і фізична смерть), людина звільняється і страждання її, відповідно, припиняється.

Ці догми червоною ниткою проходять крізь усю творчість Л. Піранделло. Персонажі його творів – духи, замуrowані в людських недосконалих проєкціях, і найголовніше завдання для них, – знайти спосіб вийти з фізичної оболонки, позбутися усіх масок, які нав'язує суспільство та з'єднатися з вищою енергією, себто Абсолютом.

На таких засадах Піранделло розпочав успішну кар'єру і вже у 1889 вийшла його перша поетична збірка «Радісний біль».

У 1894 у житті Піранделло пізнав щастя справжнього взаємного кохання та одружився на Антуаньєтті Портулато. У подружжя згодом народилися два сини та дочка. У цьому ж році побачила світ збірка новел «Кохання без кохання».

У 1898 Піранделло стає професором у педагогічному коледжі у Римі. Водночас він продовжує творити: було написано п'єсу «Епілог» (1898).

Як вже згадувалось вище, Піранделло піднімав у своїй творчості гострі соціальні питання та взаємовідносини між людьми, тому у 1901 було опубліковано роман «Відкинута», у якому автор гостро розкритикував суспільство та соціальні забобони, зображуючи жінку, яка намагається стати самостійною і постійно піддається критиці з боку недолугого суспільства.

1903 видався складним роком для драматурга: сильна повінь зруйнувала батьківську копальню, тож фінансове становище вкрай похитнулося, а разом з тим не витримало і психічне здоров'я дружини Піранделло, адже вона зазнала сильного шоку. Тепер письменник уже не міг розраховувати на фінансову підтримку батька та змушений був сам заробляти на життя. Психічний стан Антуаньєти погіршувався, проте до психіатричної лікарні письменник вирішив помістити її лише через 15 років. Весь цей час він намагався самостійно доглядати дружину, при цьому займаючись педагогічною діяльністю.

Незважаючи на всі неприємності, у 1904 вийшов черговий роман Піранделло – «Покійний Маттіа Паскаль». Через бажання розпочати нове життя, герой роману вдає власну фіктивну смерть. Та ці дії все одно не звільняють його, а сам герой лише одягає на себе новий аватар (оболонку), розриваючись між собою реальним і собою вигаданим. Трагедія полягає у внутрішній боротьбі героя і символізує викривлене індивідуальне сприйняття дійсності. Даний роман є яскравим прикладом гуморизму в творчості Піранделло. Автор доносить до читача, що намагаючись втекти від світу, людина тільки більше заплутується в його щільних тенетах. Тікаючи від проблем, ми щоразу знову повертаємось до них, бо наші проблеми і страхи – це і є ми, вони завжди живуть всередині нас.

У драмі «Шість персонажів у пошуках автора» (1921) втілено протиріччя між мистецтвом і життям та представлено соціальну трагедію людей, безсилих проти нав'язаної ним «маски». У п'єсі «Оголені одягаються» простежується реалістичний сюжет із критикою буржуазного святенництва. У цій п'єсі також є образ маски, у яку вдягаються герої чи намагаються надіти її (як головна героїня).

«Суб'єктивність моралі та відсутність грані між реальністю та ілюзією стверджується в драмах «Кожен по-своєму» (1924) та «Сьогодні ми імпровізуємо» (1930). Тема бунту проти дійсності та створення ілюзорного світу втілюється в драмах «Генріх IV» (1922), «Життя, яке я тобі даю» (1924). У збірці «Новели на рік» (1922) традиції веризму, характерні для творчості письменника, поєднуються із прагненням показати внутрішній світ «маленької» людини та її духовний бунт проти безпросвітності життя» [46].

«У 1899 р. Піранделло видав поетичну збірку «Радісний біль» («*Maî giocondo*»), у якій уславив язичницьку повноту життя на противагу християнській покірності. Пізніше він почав писати новели та романи. У ранній період своєї творчості Піранделло був прибічником веризму (реалістичний напрям в італійській літературі, близький до французького натуралізму) з його увагою до повсякденного життя, до біологічних проявів

людини, з прагненням «науково» описувати темні сторони дійсності. Перша збірка новел Піранделло «Кохання без кохання» («Amori senza amore», 1894) написана саме у традиціях веристів. Згодом, через декілька років, Піранделло відійшов від веризму і почав розробляти свій власний літературний стиль, який він пізніше назвав «гуморизмом» [45].

Через те, що взаємовідносини між людьми є крихітними та ілюзорними, кожен факт стає нереальним, оскільки кожна особа тлумачить його по-своєму. Отже, у кожного своя правда. Єдиною реальністю залишається примітивне фізіологічне існування людини. З іншого боку, ілюзія, що є улюбленим терміном Піранделло, може бути навіть більш реальною, аніж сама дійсність. Саме з цього і виникає те, що Піранделло вважає гумором, - безликий, позбавлений права голосу відчай спостерігача, який розуміє протиріччя та неорганічність природного та. здавалося б, нормального існування, а також необхідність змін в ході життя.

Свої погляди на літературу письменник виклав у 1908 р. в есе «Гумор» («L'umorismo») і «Наука та мистецтво». У романі Піранделло «Блаженної пам'яті Маттіа Паскаль» («Il fu Mattia Pascal», 1904), що приніс письменникові успіх і визнання, його літературний стиль набув викінченості.»

У 1898 Піранделло розпочав викладацьку діяльність у педагогічному коледжі Рима. Після розорення батька у 1903 р., котрий до цього допомагав сину фінансово, викладання стало для Піранделло основним постійним заробітком. За чверть століття Піранделло створив понад 200 новел, що виходили окремими збірками з 1894 до 1919 р. Згодом він об'єднав їх у п'ятитомне видання «Новели на рік», що стало панорамою італійського життя межі століть. Зазвичай, це стан самотності, безглуздий бунт, божевілля, самогубство, смерть. Новели Піранделло – це невеликі, напівабсурдні драми з чіткою структурою. Стиль їх варіюється: мова в них точна та суха, але інколи зустрічаються розгорнуті фрази, а діалог неочікувано вносить зміни в сюжет; багато речей залишаються невизначеними і схованими між рядків.

«Після Першої світової війни Піранделло виступив як реформатор італійського та світового театру, знехтувавши традиційною формою і висунувши нові філософські теми та проблеми. Починаючи з 1923 р., драматург почав сам ставити свої п'єси: заснував Національний художній театр у Римі. Через п'ять років театр розпався через фінансову скруту. Після цього Піранделло залишив Італію і переїхав жити у Францію, багато подорожував, продовжуючи працювати як драматург і режисер театру. У 1933 р., на прохання Б. Муссоліні, Піранделло повернувся на батьківщину, а ще через рік отримав Нобелівську премію з літератури «за творчу відвагу та винахідливість у галузі драматичного та сценічного мистецтва». Помер письменник у Римі, залишившись в історії літератури одним із видатних драматургів і новелістів» [46].

## **1.2 Теоретичні засади, типи, форми та природа комічного у літературному мистецтві**

Дослідження гумору та комічного завжди було та залишається актуальною проблемою багатьох галузей життєдіяльності людини та розглядається з різних позицій як філософами, психологами, лінгвістами, літературознавцями, соціологами, так і досліджується вченими філологічних наук. Мовознавці, а також філософи, серед яких Арістотель, Платон, Сократ протягом століть розглядали питання, пов'язані зі шляхами формування комічних текстів. Слово «комічне» походить від латинського *cōmicus*, яке в свою чергу було запозичене з давньогрецького *κωμικός* – «комедійний поет чи актор», утвореного від *κωμῳδικός* – «комічний, комедійний».

Відповідно до визначення у лінгвістичному словнику, комічне – це естетична категорія, що включає в себе висміювання історично обумовленої непослідовності певного соціального явища, людини та її поведінки, звичаїв та традицій соціальних груп, або естетичного ідеалу прогресуючих груп. Комічне має соціальний характер за своєю природою, оскільки його

виникнення базується на об'єктивних суперечностях чи невідповідностях у житті. Комічне може виявлятися через різні призми, такі як невідповідність очікувань та реальності, старого та нового, змісту та форми, а також у розриві між піднесеним ідеалом та сутністю людини.

«Існує два архетипи – сміх і маска – які є складовими універсально-сміслового виміру. Гумор, іронія, сарказм, сатира постають як змістовий мінімум дослідження концепту комічного в загальній культурі людства» [13, с.12].

«Єдиним об'єктом комічного є людина, її поведінка або ж людиноподібні риси у тварин. Таким чином не можливо спостерігати прояви комічного в певних видах мистецтва, наприклад архітектурі, а в інших воно спостерігається в різній мірі. Найбільше воно проявляється саме в літературі, де утворився навіть окремий популярний жанр – комедія» [13, с.13].

«Комічне – надзвичайно складна для вивчення естетична категорія. Історія її дослідження сягає корінням далеко в минуле. Найвідоміше визначення комічного (від грец. *Comikos* – смішний) дав ще Аристотель. Комічне, на думку філософа, відображає все порівняно погане в людині. Але воно показує вади не в усій повноті, а лише тією мірою, в якій смішне виступає частиною невірального: бо смішне, за Аристотелем, – це якась помилка або неподобство, тільки не шкідливе і не згубне. Як приклад, він наводить потворну комічну маску, але без виразу страждання» [13, с. 10].

Слід додати, що згідно з філософією Анрі Бергсона, комічне виникає з розриву між механічним та живим, стійким та гнучким. Смішне може виникати тоді, коли є порушення звичайних очікувань. А от філософ Зигмунд Фрейд, до прикладу, розглядав комічне як засіб вираження та розвідування табуованих чи неприйнятних в житті елементів. Він був переконаний, що гумор може виражати та розгадувати психічні напруження.

Так, на думку багатьох філософів, комічне – естетична категорія, що відображає невідповідність між недосконалим, віджитим, неповноцінним змістом явища чи предмета і його формою, що претендує на повноцінність і

значущість, між важливою дією і її недосконалим результатом, високою метою і непридатним засобом.

Зародження та формування комічного в літературному мистецтві можна простежити через різні етапи літературної історії. Комічне завжди було невід'ємною повноцінною частиною літератури, а його зростання та еволюція відбувалося ще від античних трагікомедій до сучасних форм гумору.

«Представники різних наукових шкіл традицій виділяють від двох (гумор і сатира) до семи (гумор, сатира, жарт, насмішка, іронія, гротеск, сарказм) основних форм, при цьому в деяких концепціях гумор і сатира розглядаються як дві рівноправні основні форми комічного, а решта (іронія, гротеск тощо) мають статус виразних засобів комічного, які використовуються гумором та сатирою» [13, с. 16].

«Залежно від емоційного наповнення і наявності раціонально-оцінного компонента виокремлюють два основні типи комізму: простий (елементарний) і складний. Основні диференційні ознаки цих двох типів комізму сформулював Д.Вустер, який зазначає, що:

У творах з простим типом комізму відсутні чітко виражені загальна концепція і принцип висміювання явища, дотепність не скерована на чітко означену ціль. Сміх, викликаний простим комізмом, не містить злості, моралізаторства, осуду. Простий комізм не потребує інтелектуального напруження, а має на меті тільки розвагу» [15, с.33-4]

Так, до прикладу, зародження комедії в літературі та театрі розпочалось ще в античній Греції, а найвідомішими представниками цього жанру є Арістофан (відомий як «батько комедії») і двоє його головних суперників - Евполід й Кратін. У древній комедії панують непристойність, злободенність, надзвичайно грубі особисті і політичні випадки. Комедіографи користувалися нічим не обмеженою волею слова, і навіть видатні діячі не були позбавлені гноблень.

«Комічне – смішне, але не все смішне комічне. Сміх – завжди особиста реакція і не завжди суспільна. Естетична природа, соціальний характер

виділяють комічне з широкої сфери явищ, здатних викликати сміх. Антитезою комічного є категорія серйозного» [13, с. 12].

У добу Середньовіччя популярності набув фарс. *Фарс* (франц. *farce*, від лат. *farciō* – начинюю, наповнюю) – малий комічний жанр західноєвропейського середньовічного театру. Серед витоків фарсу – виступи мандрівних комедіантів. Зазвичай, згадуючи про історію Середньовіччя, на думку спадають здебільшого уявлення про найтемнішу добу людства, сповнену смертей та жахів, та попри всі катаклізми ця доба мала чимало веселого. Розвиток середньовічного театру та фарсу разом з ним нерозривно пов'язаний з містом та з його мешканцями, які були і акторами і глядачами. Існує теорія, за якою фарси виникли з містерій, де обігрувалися біблійні сюжети. Серед таких сцен іноді зустрічалися комічні: наприклад зображення торговців, що сваряться серед храму, бійку солдат за одяг Христа, або ж кумедні вихиласи паралітика. Ці живі сцени вирости на біблійному сюжеті, але сильно перероблені перетворювалися у веселу інтермедію. Слід згадати також і соті. Жанр соті був гостро сатиричним жанром, який виріс з пародійних сатиричних монологів та діалогів, соті показував дійсність свідомо недоумкуватою. Соті виконувалися акторами особливого амплуа – блазнями, які були одягненими у спеціальний одяг з дзвониками. Актори в соті, на відміну від фарсу, втілювали не живих людей, чи версти або професійні типи, а цілі соціальні інститути – церкву, лицарство, королівську владу, римських пап тощо.

У добу Відродження найбільшого розвитку набула Шекспірівська комедія. Вона надала мріям гуманістів форми поетичної казки, в якій всі конфлікти неминуче вирішуються відповідно до ідеалів гуманізму. Шекспірівська комедія сповнена ренесансного світосприйняття, віри в природну доброту вільної людини. Незважаючи на присутність в ній сатиричних мотивів, в цілому вона не є сатиричною. Сміх, який звучить в шекспірівській комедії, не схожий на лютий, уїдливій сміх традиційної

звинувачувальної комедії. Він виражає не гнів і заперечення, а буйну радість життя, бурхливі веселощі здорових і щасливих людей. [ 3, с.123]

«Відомий дослідник О.Анікст характеризує комедії Шекспіра як комедії «позитивних характерів», у яких предметом комічного є не вади, а звичайні людські якості. Він звертає увагу на відмінність шекспірівських комедій від реалістичної комедії пізнішого часу (Мольєра, Бомарше, Гоголя, Островського та інших), у яких комізм ґрунтується на вадах і негативних рисах людей. Ця комедія є сатиричною за своєю суттю і разом з тим повчальною, тоді як у Шекспіра зовсім немає повчальності. Шекспір сміється, але не осміює, він ставиться до своїх персонажів з доброзичливою іронією. Анікст зазначає, що «в комедіях Шекспіра веселощі облагороджено гуманістичною любов'ю до людини і життя» [3, с.123].

У 17-18 ст. становлення та розвитку набула французька класична комедія. Яскравим талановитим основоположником даного періоду був Мольєр. Саме його комедія набула значення «високої» - тобто тієї, яку ставили на один рівень з трагедією. На відміну від звичайної комедії класицизму, яка не ставила жодних серйозних проблем, а просто розважала, «висока комедія», як і трагедія, ставить серйозні моральні, соціальні, філософські проблеми. Персонажами звичайної комедії класицизму були люди нижчого і середнього стану, а у «високій комедії», як і в трагедії, нею стала людина вищого стану.

Пізніше, у 19 столітті розвинувся напрям романтичної комедії. Прикладами цієї добри є твори Шарля Діккенса та Джейн Остін, у яких комедія стає більш чуттєвою та гіперболізовано зромантизованою.

У 20 столітті популярності набув театр абсурду. Найяскравішим твором абсурду є п'єса Самюеля Беккета «В очікуванні Годо», яка являє собою висміювання абсурдності життя та стирає умовне поняття «часу».

### **1.3 Піранделло та «L'umorismo».**

**Гумор як поняття ірраціональності та неможливості самоідентифікації**

Усе тлінне, усе минає і розчиняється. Навіть те, чого немає - і те з часом минає: змінюється у формах, настроях, темпоритмах та забарвленнях. Людина, в силу своєї недосконалості, схильна до ідеалізації нижчої матерії у суб'єктивній реальності. Не замислюючись про важливість буття нашого Духу у наступних – далеких, енергетично досконаліших вимірах, ми стаємо заручниками красивих блискучих обгорток. Подібно до стерв'ятників, ми, прицмакуючи від задоволення, клюємо ту гниль, яка потрапляє до нашого простору з темних прогалин колективної свідомості. Ми ладні все життя віддати за перше місце на уявному п'єдесталі, та чим ближче намагаємось уподібнити себе до Бога - тим нижче, насправді, падаємо. І таких п'єдесталів у світі - тисячі, а то й мільйони. Мільйони загублених душ, які добровільно погодились служити тлінному і минушому матеріальному. Щодня ми ретельно пуцуємо своє взуття, підбираємо одяг – кольором до кольору, трикутничком до ромбика, та забуваємо про найголовніше: залишаємо спраглим наш Дух, бо постійно підготовуємо цинічне его. І бродять по Землі мільйони красивих успішних людиноподібних проєкцій. Та варто лише роздягнути кожного з них - як усе розлетиться пилом...

Дотичними до формування естетичних поглядів у Піранделло щодо розуміння концепції комічного та філософії творчості були А.Бергсон та Г.Зіммель, а також критик А.Тільгер, який відіграв особливо значущу роль у трансформації світоглядного прогресу драматурга, художнього смаку і тематики його творів, їх настроєвості і вектору розвитку думок. Основні ідеї автора та проблематика з приводу трактування поняття гумору та комічного викладено у праці «L'Umorismo», яка стала невід'ємною частиною його творчості. До речі, сам Піранделло підписав свій трактат «saggio», що в перекладі може означати опус, есе чи монографія.

З офіційних бібліографічних джерел відомо, що напрацювання «L'Umorismo» вперше було опубліковано наприкінці 1908 року, хоч і думки дослідників творчості Піранделло з цього приводу значно різняться: А.Пупіно писав, що твір видавався у 1909, а Леоне де Кастріс, до прикладу, взагалі

стверджував, що трактат «гуморизм» був опублікований трьома роками раніше, а саме – 1906.

«У 1920 році після критики «L'Umorismo», яку висловив зокрема Бенедетто Кроче [33], Л. Піранделло опублікував розширений варіант праці, на який і робитимуться покликання надалі. Праця «L'Umorismo» складається з двох частин. У першій Л. Піранделло вдається до аналізу власне слова «гумор» та описує різноманітні підходи до його визначення в діахронному аспекті, а також дає власну дефініцію комічного в цілому. Як і більшість дослідників, Л. Піранделло схильний до визначення цього поняття як такого, що будується на зовнішній суперечливості. Л. Піранделло, зокрема, зазначає, що комічне засновується на *avvenimento del contrario*, тобто на суперечливій події чи факті» [14, ст. 140].

«Друга частина праці називається «Суть, ознаки та матерія гумору», і в ній визначено концепцію гумору Л. Піранделло. Критичне ставлення до життя пов'язується автором із поняттями ірраціональності та неможливості самоідентифікації. Життя кожної людини не є винятковим, оскільки «через спонтанну внутрішню штучність, через потаємні схильності чи несвідому імітацію ми бачимо себе неосмислено та не в такому вигляді, який ми маємо по суті. І ми мислимо, діємо, живемо за цією, хоч і щирою, однак фіктивною інтерпретацією самих себе» [38, с. 154].

Л. Піранделло в якості прикладу гумористичного потрактування описує літню жінку, яка накладає на себе багато макіяжу, одягається, як молода дівчина, і фарбує волосся. Письменник стверджує: «я проживаю той факт (*avvenimento*), що ця пані має протилежний вигляд до того, який би мала мати поважна синьйора» [38, с. 135]. Автор наголошує, що таке проживання суперечності (комічне) може трансформуватися в відчуття суперечності (гумористичне) через механізм рефлексії. Саме рефлексія стимулює до втрати відчуття власної вищості, сміх від комічного інкорпорується у співчуття і стає гумористичною посмішкою.

Гуморизм Піранделло полягав у трактуванні людини як істоти безпомічної. До прикладу, у п'єсі «Шість персонажів в пошуках автора» драматург розглядав життя як гру ролей, а персонажів як маріонеток. Він вказував на те, що індивід може бути «героєм» чи «персонажем» у різних вимірних сценаріях своєї проекції в існуванні на землі.

#### **1.4 Життя – форма у світогляді Л.Піранделло**

«Продовжуючи дослідження явища гуморизму у творчості Піранделло, слід детальніше зосередитись на його концепції дуалізму ЖИТТЯ – ФОРМА. «ЖИТТЯ – віковічно рухоме та тягле, воно скочується і не може не скочуватися до рівня певної форми, але водночас глибоко відкидає будь-яку форму, оскільки ФОРМА, що визначає жорсткі та чіткі межі ЖИТТЯ, заморожує та вбиває його невпинний порив» [42, с. 163].

Якщо глибше пірнути в трактування життя – форма, то сміло можна дійти висновку, що це ніщо інше як дуалізм свідомості людини – добро і зло. Бог і Сатана є уреальнені свідомим вибором самої людини. Бог і є віковічно рухоме та живе, а диявол – це та умовна «форма», що живе в нашій свідомості і встановлює жорсткі рамки, заперечуючи всеосяжну природу ТВОРЦЯ. Вибираючи Бога, людина творить в собі певний образ Бога, як істоти людської подоби, що вібрує інтуїтивним змістом чуття гармонії божественної суті. Отож, маючи вільний вибір, ми вчиняємо так, як вважаємо за потрібне, тобто вібруємо СВІТЛОМ.

Згідно з поглядами Г. Зіммеля, в ході історичного розвитку виникають різні потреби у житті; ті форми, які були успадковані та закріплені раніше, втрачають здатність задовольняти нові потреби життя. Таким чином, для досягнення більшої відповідності на даний момент доводиться змінювати чи припиняти використання застарілих ФОРМ, що обмежують процес ЖИТТЯ на користь нових та більш адаптованих.

Замість того, щоб розвивати ЖИТТЯ та вести його до його власної суті, ці форми обмежують його в усіх сферах культури. Старі форми стають

беззмiстовними у вирi ЖИТТЯ: соцiальнi iнституцiї, якi перш за все призначенi для суспiльно важливої практичної дiяльностi, тепер намагаються стати автономними.

Саме А. Тiльгеру належить чи не найвiдомiше й важливе в контекстi розумiння письменником комiчного визначення поетики Л. Пiранделло: «Дуалiзм ЖИТТЯ та ФОРМИ (чи Конструкцiї). Необхiднiсть ЖИТТЯ увiйти у ФОРМУ i неможливiсть на цьому зупинитися: це i є основний чинник, який рухає всiма творами Пiранделло i надає їм мiцної єдностi та органiчностi бачення» [42, с. 162].

Отож, опираючись на вищесказану думку, можна додати, що у кожному творчому процесi найважливишим є НАМiР, який утримує промiнь перспективи. Вчинки наші є часто незрозумiлими, бо ми не тримаємо вольовим полем свiдомостi наш намiр. Людина, яка випадає з вiбрацiї свiдомого, стає пiдвладна Демону (формi). Оскiльки усе в свiтi є вiдносним, найважливишим є стан свiдомого обсервування моменту дiйсного, i розумiння теми твореного та чистого намiру у вчиненнi конкретної дiї в знанiй перспективi.

## РОЗДІЛ II. ДРАМАТУРГІЯ Л.ПІРАНДЕЛЛО У ПРАКТИКАХ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

### 2.1 «Майже вистава, майже за Піранделло. Танок смерті, або реанімація» ЦСМ «Дах»

Театральне мистецтво України з настанням незалежності набрало стрімких обертів та розвитку. Митці перестали боятись вільно висловлювати свою позицію, все частіше ділилися на загал цікавими новаторськими ідеями, почали створювати незалежні сучасні театри. Одним з таких театрів став Центр сучасного мистецтва «ДАХ», заснований у 1994 році під орудою режисера Влада Троїцького. З 2007 року «ДАХ» – головний організатор міжнародного фестивалю сучасного мистецтва ГогольFest.

Цільова аудиторія ЦСМ «ДАХ» – люди з постмодерним типом мислення. Це люди креативної економіки: митці, музиканти, дизайнери, урбаністи, інноватори, ІТ-спеціалісти, культурні агенти тощо. Таким неординарним особистостям потрібно постійно працювати зі змістами, підживлювати себе, і саме це вони отримують від мистецтва постмодерну – продукти, які дають не готове сприйняття, а можливість запустити власний внутрішній процес. Тому і вистави ЦСМ «ДАХ» – це завжди провокативні перформанси і хеппенінги, які спонукають глядача до залучення в процес та глибокого самоаналізу. Однією з новаторських постановок стала вистава «Майже вистава, майже за Піранделло. Танок смерті, або реанімація» 2005 року у режисурі В. Троїцького.

«Актори зустрічали глядача на вулиці перед приміщенням театру, розповідали про те, що в них помер актор і вистава не відбудеться, але якщо глядач зареєстрований (потрібно було обов'язково зареєструватися на виставу, а не придбати квитки), то можете зайти і провести актора в останній шлях. Вони пропонували «пом'янути» небіжчика справжньою горілкою, і це ще більше переконувало у реальності подій. Далі глядач зі здивуванням проходив у фойє і очікував. Відчуття повної дезорієнтації та незручності від

присутності у внутрішньому житті колективу постійно стимулювали піти звідти, але всі на щось чекали. Нарешті ставало зрозуміло, що це вистава, а не реальні події, коли серед присутніх з'являлася акторка, яка читала монолог із Піранделло» [1, с.165 ].

Зі слів глядачів відомо, що акторка професійно нічим не привертала до себе уваги, а навпаки – змішувалася із натовпом, а її одяг не відрізнявся від одягу глядачів, - саме така концепція називається перформансом, коли актор та глядач стають цілісним організмом і зливаються в синергії у момент творення.

« Монолог закінчувався емоційним вибухом, і двоє чоловіків (акторів, звісно) вносили її у власне сценічний майданчик, куди кликали і глядача. Після того як двері зачинялися, глядач дивився виставу у традиційному розподілі сцени і залу. У спектаклі передбачалися окремі фіксовані мізансценічні точки, між якими актори мали можливість імпровізувати. Вони виголошували російською, французькою та українською тексти новел Піранделло. Відсутність чіткої форми у виставі підкреслювала суть міркувань Піранделло: «Будь-яка форма – смерть. Все, що отримує форму і відокремлюється від вічного і безмежного вогняного 166 потоку, приречене на смерть. Ми всі – істоти, що потрапили у пастку, вихоплені з вічно живого потоку і тим самим віддані смерті. Смерть – лише завершення процесу помирання, яке ми називаємо життям» [1, ст.165].

Існує думка, що театр розпочинається ще з гардеробу, тому акція із зустрічанням глядача в концепції заданої теми вистави ще перед порогом театру одразу захоплює та згруповує людей в одне енергетичне поле. Глядачі усвідомлювали незвичну можливість відчутти нову ситуацію, потрапити в іншу реальність. Звісно жоден актор не помер, але на сцені діяли апатичні персонажі, піранделлівські мерці, що повільно згасали з моменту народження, з моменту початку спектаклю.

## 2.2 «Трохи вина... або 70 обертів» Київський театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра

Протягом тривалого часу один з найбільших геніїв сучасного українського театру Дмитро Богомазов лишився невідомим українським глядачам, аж доки 1996 р не оприлюднив у Київському театрі драми і комедії на Лівому березі Дніпра свою на той момент уже третю виставу – «Трохи вина, або 70 обертів» за Л.Піранделло. Д. Богомазов обрав для постановки його прозу, інсценізувавши чотири новели («Труна про запас», «Трохи вина...», «У вас на спині смерть», «Один день») та два розділи роману «Небіжчик Маттіа Паскаль».

«Д. Богомазов від початку був налаштований дуже радикально. Це стосувалося всіх аспектів роботи над виставою включно з розробкою її просторової концепції. Сценічним майданчиком стає фойє театру – середовище аж ніяк не пов'язане із програмною метою сценічного мистецтва як такого. Однак у діях режисера не містилося ознак «боротьби» з ігровою природою театру в цілому й Театру Л. Піранделло зокрема. Д. Богомазов не намагався, працюючи над творами одного з найбільш «театральних» драматургів, нехтувати принципами ігрового театру, а тим паче, на «території» його визнаного ідеолога. Він збирався феномен «театральності» зробити об'єктом експерименту, і почав зі зміни «конфігурації» простору гри – створив ситуацію нетрадиційної диспозиції театру й публіки. Так глядачі опинялися у безпосередній близькості до виконавців, фронтально по відношенню до сценічного майданчика, уможливаючи гранично тісне, навіть інтимне спілкування аудиторії з героями Л. Піранделло». [9, с.859 ]

Вистава налічувала трьох персонажів, яких грали О.Гетьманський, В.Лінецький та В.Цивінський. Вони презентували своїх персонажів в моменти, коли ті опинялися у полоні між життям і смертю, або вже знаходилися на вищому щаблі – по інший бік реальності. (дод.1,2).

Д. Богомазов неодноразово пропонував глядачам несподівані зміни сенсів різних сценічних ситуацій. Трагічний бік життя у його виставі

несподівано обертався на комічний, а сміх міг обірватися останнім передсмертним зітханням персонажа. Такий підхід є суголосним словам самого Л. Піранделло: «кожне почуття, кожна думка чи навіть імпульс, який породжує гуморист, негайно перетворюється на свою протилежність». Саме у цьому: розкритті подвійної природи буття, його неоднозначних сенсів полягав програмний зміст вистави Київського театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра. «Трохи вина...» було побудовано як камерну виставу, де всі події розгорталися на неглибокому, видовженому майданчику, з круглим столом у центрі та кількома стільцями. [ 9, с.860 ]

Зазвичай, парадокс в театральній постановці Д. Богомазова виникав тоді, коли герої намагалися вийти за межі їхнього звичайного існування, спробувати на мить зупинитися, але вони щоразу потрапляли в лабіринт "гамлетівських питань", що викликали безліч емоційних і психологічних вибухів та парадоксальних реакцій. У заключному епізоді вистави глядачів чекала найбільша несподіванка. Режисер і актор В. Лінецький перетворили літературну метафору Л. Піранделло про раптове "зіткнення" із собою, як з абсолютно незнайомою особою, на своєрідну моновиставу. Внутрішній конфлікт, який накопичувався в комедійній витинанці попередніх сцен, раптом, здавалося, вибухав з глибин підсвідомого. Це впливало на пластику, ритм рухів та загальну поведінку персонажа, додаючи проникливості, а навіть несподіваного пафосу його мові.

Дмитро Богомазов дотримувався ідеї, що людина знаходить сенс існування не у боротьбі між життям та смертю, а у спогляданні процесу буття. До речі, схожу концепцію пропагував у своїй творчості і сам Піранделло. Вистава «Трохи вина... або 70 обертів» стала справжньою сенсацією у театральному житті Києва і відкрила новий етап творчості режисера.

### 2.3 «Балаган чесності» Львівський академічний театр «Воскресіння»

14 березня 2020 року у Львівському академічному театрі «Воскресіння» відбулась прем'єра вистави «Балаган чесності» за п'єсою Л. Піранделло, що в оригіналі має назву «Насолода від чесності» (прем'єра першої постановки відбулася в листопаді 1917 року в Турині.)

Якщо в Італії дана п'єса є досить популярна, ставиться часто, а в 60–70-х навіть було знято кілька художніх фільмів за її мотивами, то в Україні даний матеріал було поставлено вперше. Режисером вистави виступив киянин Ігор Задніпряний. Постановка зроблена у стилі класичної італійської комедії дель арте. Сценографія і костюми Ірини Задніпряної теж витримані у класичній червоно-чорно-білій колористиці і наслідують італійський народний театр. Червоною ниткою крізь усю виставу проходить тема соціальних масок, які постійно одягає на себе людина.

У центрі сюжету – афера з фіктивним одруженням. За сюжетом маркіз Фабіо (Володимир Губанов) хоче фіктивно одружити свою вагітну коханку Агату (Марія Ковалик, Віра Ціхацька), щоб зберегти своє добре ім'я. Знаходять на роль фіктивного чоловіка Бальдовіно (Петро Микитюк), але той вирішує поводитися чесно... (дод.3,4)

«Цей матеріал про соціальні маски дуже близький нам, бо всі ми носимо маски», – ділиться думками актор Петро Микитюк.

Текст п'єси написаної понад сто років тому, і сьогодні можна розбирати на цитати, – стверджують актори: «...Набагато легше стати героєм, ніж благородною людиною. Героєм можна стати одного дня, а шляхетною людиною доведеться бути щодня, а це – нелегко...»

## 2.4 «Шестеро характерів ненаписаної комедії» Київський академічний драматичний театр на Подолі.

10 травня 2018 року у Київському академічному драматичному Театрі на Подолі представили прем'єру «Шестеро характерів ненаписаної комедії» у режисурі Віталія Малахова. В основі вистави лежить відома п'єса «Шість персонажів у пошуках автора» Луїджі Піранделло. Сам режисер поділився секретом, що вистава була зроблена у рекордний термін – за 18 днів. Тому цю роботу можна назвати «ескізом», який поступово трансформується у масштабне дійство (дод. 5, 6).

Сценографія вистави відповідає концепції Піранделло «театр у театрі». Місце дії – театр. Герої – працівники театру і справжні живі персонажі ненаписаної комедії, чи не живі, і не справжні. Це вже як подивитися. А подивитися є на що. За право увійти в історію відчайдушно борються істоти, які завітали на репетицію театру. Вони стверджують, що абсолютно реальні, хоча наскільки реальною може бути чиясь вигадка? Вони стверджують, що справжні, хоча прийшли зі світу фантазій. І якщо ВОНИ беззаперечно існують, а актори лише втілюють їх, позичаючи своє тіло, то хто тоді насправді живе повноцінно?

Де межа двох світів? І чи є вона взагалі?. Ось два ключові риторичні питання, які червоною ниткою проходять крізь усе театралізоване дійство.

Зі слів режисера: «Ця п'єса приваблює перш за все тим, що це високоякісна література, розумні тексти, автор підіймає цікаві проблеми. І якщо театр береться за такий твір, як “Шість персонажів у пошуках автора”, то це говорить про певний рівень колективу. Мені, і думаю, що і глядачам, цікаво, як розгортаються стосунки між акторами і образами, між правдою життя і правдою сцени. Ці проблеми варті того, аби про них говорити».

В. Малахов відомий своїми бажаннями до постійних змін та експериментів і вважає, що складні сценічні твори допомагають акторам краще розкритися, розширюючи амплуа митців. П'єса Піранделло про театр у житті та на сцені, де згодом все акумулюється у єдину «субстанцію». Персонажі не грають

ролі, а все, що вони мають – характер, моральні та духовні цінності, особистісні якості, – є константою, у якій герої опиняються. У виставі, яку розігрують актори уявного театру, з'являються персонажі-фантоми, котрі не можуть заспокоїтись, доки не проживуть відведене їм життя на сцені.

Зі слів колишнього директора національного центру театрального мистецтва ім. Л.Курбаса Неллі Корнієнко: «Луїджі Піранделло у постановці Малахова – спроба говорити про «невидиму» межу між реальністю та ілюзією, фантомним і чуттєвим на базі традиційної мови. Залишає по собі проблему своєрідної «двомовності», але сам факт діалогу з Піранделло відчутно показовий».

## РОЗДІЛ ІІІ. ПРАКТИЧНА РОБОТА НАД РОЛЛЮ

### 3.1 Застільний період

Одним з важливих базових етапів роботи актора над роллю у виставі є застільний період, який може тривати від кількох днів до кількох тижнів.

У дослівному трактуванні цей вислів означає відтинок часу, коли режисер роздає акторам трупи текст п'єси, яку він би хотів поставити, і вся команда в дружній злагожденій атмосфері читає п'єсу за імовірними ролями. Художнє трактування твору є дуже проблемним, оскільки це свого роду живий організм, який постійно розвивається, видозмінюється у часі і щільно пов'язаний з простором, в якому існує. Наш світ блискавично швидко змінюється, набирає нових форм та змістів, тому так званий «застільний період» повинен бути грамотно окресленим та наштовхувати актора на головні питання, пов'язані з природою персонажа.

Процес роботи над дипломною виставою «А до чого тут Коперник?» розпочався саме з класичного застільного періоду. За тривалістю цей процес зайняв чимало часу, бо, перш ніж дійти згоди щодо драматургії за текстами Луїджі Піранделло, – режисер Микола Береза пропонував чимало цікавих різножанрових варіантів п'єс, які, як відомо, – потребували прочитання та аналізу всім колективом. На етапі читання тексту кожен студент ділився власними рефлексіями та відчуттями, переосмислював авторську думку і щоразу намагався глибше вникнути в написане та читати «між рядків». Микола Мечиславович дуже уважно та вдумливо слухав ідеї, що приходили студентам, і, відштовхуючись від запропонованого, старався окреслити майбутній вектор розвитку постановки.

Можна також виділити другий етап застільного періоду, який включав в себе етюдну роботу. Щоб не просто сидіти на місці і знайомитися з матеріалом п'єси, майстер запропонував завдання, суть якого полягала в наступному: кожен студент, існуючи в просторі, повинен був пояснити, з якою реальною людиною йому асоціюється той чи інший персонаж, тобто

намагатися інтерпретувати класичну драматургію до реального світу та реальних осіб в ньому.

Дане етюдне завдання наштовхнуло мене до таких рефлексій: кожна людина впродовж життя виступає як творець та інтерпретатор. На формування такої особистості впливають виховання, середовище, набуті звички та знання, ментальність, рівень морального та духовного розвитку. Чи є власна інтерпретація точним його відтворенням того, що зафіксовано у тексті, і чи повинна привносити оригінальні риси, – питання, вирішення якого залежить від мети виконання. При цьому потрібно враховувати, що інтерпретація, по суті, є лише варіантом чи способом трактування, співвіднесення з певною стильовою чи жанровою моделлю. І водночас жоден варіант не може бути точно відтворений двічі, адже при аналогічному повторенні втрачається сама природа інтерпретування і виконання перетворюється у реплікацію.

Доречним буде додати, що застільний період з елементами ігрових етюдів є досить поширеною практикою у акторському середовищі, адже акторство, перш за все, є процесом ігровим та динамічним. Саме в цьому акценті і відбувається актор як ТВОРЕЦЬ.

## **3.2 Робота над роллю**

### **3.2.1 Біографія персонажа**

У роботі актора з його персонажем чи не найважливішим є момент розуміння біографії персонажа: хто ця особа, чим вона займається, яким було її дитинство, які травми мали вплив на її розвиток, які були відносини з батьками, в якому середовищі зростав та формувався персонаж. Якщо в тексті п'єси драматург не вказує таких деталей, тоді актор мусить самостійно окреслити біографію свого персонажа, чим, власне, довелось зайнятись мені на початковому етапі роботи з персонажем Пікароне.

Пікароне – розумна та пристрасна італійка з яскравою зовнішністю. Вік неважливий. Народилася у XIX ст. в Римі у багатодітній бідній родині, має двох братів і сестру. Батьки – прості робочі італійці, які, на жаль, не вміли

давати дітям любов, тому їх виховувала вулиця. Пікароне не дуже любила гратися в дитинстві з однолітками, тому майже весь час проводила у вічнозеленому парку поблизу дому, а компанію їй складав вірний друг сім'ї – собака Альберто. Одного спекотного серпневого вечора, прогулюючись затишними вуличками величного міста, маленька Пікароне забрела до місцевого театру. Високі, оздоблені красивими ліпнінами двері були привідчиненими, а зсередини доносились звуки народної музики, тому дівчинка піддалась дитячій цікавості і зайшла у будівлю. Стіни довгого коридору були пофарбовані у ніжно-золотистий колір, а зі стелі звисали люстри відомих майстрів того часу. Нарешті коридор привів Пікароне до глядацького залу, де на сцені відбувалась репетиція чергової вистави. Пікароне одразу припала до очей одна із актрис: то була фігурова жінка з блискучим темним густим волоссям, зібраним поблизу чола. Жінка була одягнена у довгу чорну сукню, її яскраво-вишневі губи особливо вирізнялись на фоні темного волосся та чорних, мов попіл, очей, а тендітні кисті молодих рук огортали рукавички фіолетової барви. Тримаючи у руках срібний, оздоблений камінням мундштук, артистка вдихала дим сигарети та промовляла монолог на аванс-сцені під супровід арфи та скрипки, які витинали до щему знайомі дівчинці пісні, які їй у дитинстві співала бабуся. Дивлячись на це таїнство, Пікароне здалося, що вона потрапила у якийсь чарівний таємничий світ. Два чорних гудзики на дитячому обличчі ловили кожен мінімальний рух і подих акторів, уважно вивчали декорації та світло. То була дуже магічна та глибоко особиста мить для Пікароне. Дівчинці настільки полюбився образ епатажної красуні, що тієї ж секунди у неї з'явилося незриме бажання стати акторкою. Та, на жаль, дитячим мріям не судилось здійснитися. Батьки Пікароне не мали змогли оплатити їй навчання, тому у віці 10 років дівчинка почала працювати разом з ними на фабриці. Саме в той період сталося чи не найбільше горе в житті Пікароне: повертаючись з батьками додому після важкого робочого дня, поблизу вхідних дверей їхнього старого обдертого будиночку Пікароне помітила Альберто, який майже не

рухався і важко дихав. Підійшовши ближче, перед очима Пікароне відкрилася страшна картина: собака лежав весь у крові, його очі заковувались, а з рота капала біла піна. Альберто відчув запах Пікароне і жалібно заскавулів з останніх сил, які ще залишились в худенькому собачому тілі. Єдиний найкращий друг у цілому світі прощався з життям в страшних муках, а Пікароне нічим не могла йому допомогти. Маленькі руки зі страхом та ніжністю торкалися голівки Альберто, а його червону від крові шерсть омивали сльози дівчини. Щоб хоч якось полегшити останні хвилини його життя, Пікароне почала співати пісню, яку їй співала в дитинстві бабуся, коли та не могла заснути. Альберто помер на улюблених дбайливих руках, а Пікароне втратила свою найбільшу дитячу любов... Момент прощання з собакою Альберто дуже повпливав на психіку вразливої дитини.. Власне, ця історія з собакою і пояснює певний фетиш у дорослої Пікароне: примушуючи чоловіків грати собак в рольових іграх, Пікароне відчувала себто любов та покірність перед нею.

Минув час, Пікароне підросла і стала красивою юнкою. Мати Пікароне хворіла на рак шлунка, тому батько змушений був просити грошей у одного заможного адвоката на лікування дружини. Ліки, на жаль, не допомагали, ситуація погіршувалась день за днем, і через 8 місяців страшного болю та мук матір Пікароне померла. Разом зі смертю зростав і грошовий борг, але адвокат дуже вподобав собі Пікароне, тому сказав, що пробачить борг і подарує ще грошей, якщо батько дозволить видати дочку заміж за нього. Батько одразу ж згодився, а оскільки Пікароне ще не досягла повноліття, тож перечити не могла. Чоловік жорстоко ставився до своєї молодої дружини, часто піднімав на неї руку. Життя в таких умовах було нестерпне для дівчини, тому вона почала втікати з дому, засиджувалась допізна у барах, де шукала порятунку в алкоголі і одноразових зустрічах з чоловіками. Незабаром чоловік помер, а Пікароне залишилась багатою вдовою та розпочала успішну адвокатську діяльність. Пізніше вона вдруге вийшла заміж і народила сина, але і другий чоловік Пікароне помер. Не везло їй в коханні, тому заглушивши всі свої

почуття болю та образи, Пікароне почала користуватися чоловіками та кидати їх, а самотні вечори проводила в трактирі за пляшкою вина. Пікароне любила одягати приталені сукні чорного кольору та фарбувати губи яскраво-червоною помадою, а найулюбленішим аксесуаром її гардеробу були фіолетові рукавички. Одягаючись в такий образ, Пікароне уявляла себе артисткою, а навколишній світ – сценою, і лише в такій парадигмі вона могла спокійно існувати, тому і стала заручницею дитячих мрій. До речі, фіолетовий колір часто асоціюється з містицизмом, духовністю та глибокими роздумами. Цей факт вказує на те, що Пікароне має здатність втікати від реальності і жити в своїх роздумах.

### **Тип темпераменту**

За типом темпераменту Пікароне поєднує в собі два типи – холерик та сангвінік, проте саме сангвінік у її особистості переважає. Пікароне легко збуджується, вона різка у відносинах, і це видно з її поведінки, але в той же час вона одночасно і легка у відносинах та швидко, в притаманній їй манері знаходить спільну мову з людьми та пристосовується до тієї чи іншої ситуації.

Ось характеристика цього типу темпераменту:

*Холеричний темперамент* – бойовий тип, емоційно реактивний, легко та швидко збуджується. Холерики з усією пристрастю здатні віддаватися справі, захоплюватися нею, відчуваючи приплив сил, готові перебороти та дійсно переборюють будь-які труднощі на шляху до мети. Воля холерика напориста, але імпульсивна. Запальний, різкий у відносинах, прямолінійний, здатний доводити відносини до великого напруження.

*Сангвінічний темперамент* – гарячий, дуже продуктивний діяч, але лише тоді, коли в нього багато цікавої справи, що потребує постійного збудження. Коли ж такої справи немає, він стає млявим. Для сангвініка характерні рухливість, легка пристосовуваність до умов мінливого життя. Він швидко знаходить контакт із людьми, товариський, не відчуває скутості у спілкуванні з новими для нього людьми, незалежно від їхнього авторитету. Однак, розвиваючи бурхливу діяльність, він може так само швидко охолонути,

як і швидко захопитися, якщо справа перестає його цікавити, якщо вона вимагає терпіння або має буденний характер. У сангвініка почуття легко виникають і легко змінюються.

### **Соціотип**

Сенсорно-логічний екстраверт – Вольова, цілеспрямована людина, спрямована на досягнення кінцевого результату. Все робить захоплено, пристрасно, має характер невгамовного борця, який повинен, що б там не було, брати верх над будь-яким супротивником. Уміє брати на себе відповідальність і нести її з честю. Добрий тактик, швидко схоплює ситуацію і розставляє сили, приймає рішення і діє. Володіє сильною гнучкою логікою, але ця логіка цілеспрямована і служить не для філософського розумування, а для творчого пошуку найкоротшого шляху до мети, у суперечках не шукає істини – шукає перемоги. Не прагне переконати опонента, звертається до свідків суперечки, ставлячи перед собою мету висміяти, скомпрометувати супротивника. Не любить говорити про почуття – то не її сфера, а якщо вже прохопиться, відчуває себе так, буцім сама себе зрадила. Боїться кохання, як незаслужених розкошів; боїться і будь-яких інших почуттів, зате зовсім спокійно і впевнено ставиться до тілесної сторони кохання. Судячи про інших по собі, не має сумніву, що може бути бажаною, але рідко буває впевнена, що її справді кохають.

### **3.2.2 Внутрішня і зовнішня характерність образу, зерно образу, методика створення акторського образу**

Важливою складовою у роботі з персонажем є вміння знайти точні інструменти для якнайяскравішого зовнішнього його прояву. Територія акторської майстерності – це священне місце, де завжди накопичується величезна сила енергії. Одне енергетичне поле ансамблює з безліччю інших та активно акумулюється у творчість. У створенні свого персонажу я працювала Методом Креативної Структурованої Імпровізації (МКСІ), який спрямований на пробудження творчого потенціалу актора. Основою даного методу є

постійна імпровізація, пошук свого персонажа, пошук його емоцій, змістів, монологу (тексту та підтексту), особливості поведінки, існування в просторі. Як і перформативні практики, МКСІ часто має непередбачувані повороти, випуклість у діях та націлений викликати реакцію у глядача. У виставах на основі методу МКСІ тексти і персонажі створюються суб'єктами, які беруть участь у виставах.

«Оскільки саме з образної поведінки виростає персонаж, персонажі є оригінальними творами, авторами яких є самі учасники процесу – актори, бо вони (актори), творять не тільки стилізовану пластичну поведінку, а й текстову структуру самих монологів чи діалогів персонажів, їхню історію та ситуацію у якій їхні персонажі знаходяться у створених ними етюдах, сценах, кадрах, сюжетах та історіях.» [8]

«Персонаж в театрі – це людина, точніше - модель людини, її прототип у будь якій іншій образній формі: предмети, об'єкти природи, явища природи, звірі, птахи, казкові персонажі, фантастичні, тощо. Будь-яка асоціація, викликана побаченням, має в суті своїй вібраційну природу так само, як і будь-що вчинене людиною: голосом, жестом, кроком, будь-яким рухом. Таким чином, тіло є резонатором вібрацій образного. Образ персонажу є складною голограмою асоціативного згустку, що часто можна зібрати у точці якого-небудь одного об'єкту, котрий у взаємодії з людською уявою, фантазією, асоціативністю та знаннями (як власними, так й інших людей) має здатність вибухати інформацією, що живить суть твору тут і зараз, стаючи організуючим началом кожному його повторенню.» [8]

Приклад однієї з вправ методики О.Драча, якою я послуговувалась у пошуках персонажа Пікароне:

1. Нейтральна позиція. Ноги на ширині ступні, руки вниз, плечі розпрямлені. Дихання вільне, м'язи не затиснуті. Очі відкриті.

2. Уявляємо предмет. Утримуємо його в уяві (часто це не є легко, і наша увага відволікається від об'єкту уяви), обертаємо в уяві предмет довкола

осі і в різних проекціях, вивчаємо деталі, що привертають увагу й таким чином тренуємо її.

3. Прислухаємося до власного тіла крізь призму асоціацій з тілом предмета; моє тіло – тіло предмета.

4. Вчиняємо будь який рух тілом і корегуємо дію відносно нових асоціацій та відчуттів, що народжуються відповідно позиції фізичного тіла.

5. Концентруємо увагу на емоційному стані. Намагаємося відчувати всі зміни і зауважити вплив емоційного плану на рух, дію, і на поведінку.

6. Крокуємо, знаходимо нові фарби фізичного руху, емоційного стану, народжуємо жест, ходу.

7. Долучаємо до цього процесу дихання і звук.

8. Сполучаємо голосні з приголосними.

9. Створюємо довільну мовну конструкцію.

Робота з питаннями

Вміння вести внутрішній діалог з власним персонажем, відкриває креатору шлях до швидкої організації імпровізації та утриманні її у розвитку логіки поведінки твореного персонажа. Починати слід з прямих запитань до персонажа як до власного Я, наприклад:

1. Що Я роблю тут і тепер?
2. Чому і Що трапилося, що Я знаходжуся тут і тепер.
3. В наслідок чого Я роблю те, що роблю?
4. Навіщо Я це роблю? Для чого?
5. Що Я хочу?
6. До чого Я прагну?
7. Де Я?
8. Хто Я?

Пізніше я проробляла цю вправу, уявляючи собі різних тварин. Найкраще на персонаж Пікароне мені накладався образ змії, тому саме його я визначила як «зерно» образу і працювала в подальшій клопіткій роботі. Пікароне, як і властиво змії, повільно обгортає свою жертву, не роблячи різких

нападів, а коли та опиняється «в полоні», – змія починає вести гру на своїх правах.

Також у пошуку виявлення свого персонажа я завжди поверталась до національності. Пікароне - італійка, тому і поведінка її повинна бути схожою до італійців. Я почала переглядати багато італійських фільмів («Рим» Ф.Фелліні, «Місто жінок» Ф.Фелліні, «Голос місяця» та ін.) намагалася вловити їхню жестикуляцію, темп розмови та мову тіла і накладала все це на свого персонажа. Не з першого, а то і не з другого разу у мене вдалось рухатись у вірному напрямку. Також з яскравих ігрових проявів персонажа можна виділити взаємодію з собачою кісточкою. Даний предмет служить для Пікароне способом певної маніпуляції у взаємодії з іншими, введення їх в потрібний для неї розслаблений та покірний стан.

Попри всю гротескність та часом поверхневність персонажа Пікароне протягом вистави, кульмінаційний злам відбувається в мізансцені, коли Пікароне знімає свою маску і показує глядачу, що вона така ж, як інші: зі своїми травмами, переживаннями та рефлексіями. Пікароне розповідає, що насправді їй болять. Я написала ці поетичні рядки в той момент, коли працювала зі шматком «Краплина вина»:

ховаюся від себе у собі  
 й щоразу зустрічаюся із дзеркалом,  
 що уночі шкребе гріхи мої  
 забута небесами  
 тобі, о, правдо, уклоняюсь  
 і в кожному слові між рядками  
 манівцями каюсь

*Дана Гринюк*

Дані слова найкраще описують поведінку Пікароне, яка постійно тікає сама від себе, тікає від свого болю і від свого розуму. Їй важко усвідомлювати все, що відбувається навколо у просторі, тому Пікароне звикла ховатися за

улюбленою дитячою маскою, адже їй легше бути предметом для осуду та обговорень, аніж щоразу оголятися.

Пікароне не розуміє суспільство, в якому змушена існувати, люди здаються їй занадто прісними і легковажними. Пікароне часто роздумує над темою СМЕРТІ ( тема смерті – одна з головних в творчості Піранделло), переходом з одного виміру в інший, місцем ДУШІ в людському фізичному вимірі.

Наступні поетичні рядки – ще одна рефлексія під час роботи над персонажем дипломної вистави:

люди... щодня, щохвилини, щомиті  
багато людей  
і я – серед них  
незряча піщинка поміж німих  
тихо сную... чи зі мною ці люди?  
чи я – коло них?  
чом так неспішно і водночас квапливо?  
чому, Боже, знову даєш мені силу?  
і чом я цю силу щоразу втрачаю  
дев'ять кіл пекла вкотре мотаю  
я розчиняюсь в цих людях-химерах  
такі вони дивні – люди-гримери  
схожі по духу й духовно глузливі  
фатально жорстокі і трохи сльозливі  
з чужими – приборкані і несміливі  
стаємо іудами поруч з своїми  
б'ємося в агонії країни-руїни  
замість мови граємо в пантоміму  
не люди ми зовсім, а тільки фантоми  
існуємо в пам'яті фотоальбомів  
створених псевдолюдськими істотами

що постійно міряються недочеснотами  
 народились сліпими – такими й загинемо  
 в пеклі у Данте перепочинемо  
 і знайдемо нові неживі аватари  
 show must go on  
 скоро й за нами прийдуть санітари

*Дана Гринюк*

### **3.3 Робота з режисером**

#### **Режисерські завдання**

Одне з основних завдань режисера у роботі над виставою – вміти бачити та розкривати творчу індивідуальність кожного актора і намагатися збагачувати її. Він повинен вміти також підхопити творчу ініціативу актора в поки що недосконалому хаотичному матеріалі акторських фарб. Саме так можна описати репетиційний процес створення вистави з Миколою Мечиславовичем.

В оригінальному тексті персонаж пані Пікароне – старий, поважний та трохи загадковий чоловік, але майстер Микола Береза одразу висунув ідею, що у виставі цим персонажем, на його погляд, повинна бути спокуслива епатажна жінка, що додало певної складності у створення персонажа, адже жіноча тактика, спосіб мислення, настроєвість та вияв себе як особистості значно відрізняється від чоловічих манер, тому довелось сприймати текст зовсім по-іншому. Також майстер наголосив, що у роботі ми не повинні прив'язуватися до певного віку та епохи. Микола Мечиславович не окреслив конкретних характерних чи поведінкових паттернів, а дозволив самостійно малювати та розфарбовувати персонажа, що теж було доволі складно, бо матеріал Піранделло є досить своєрідним і вибагливим у акторському розборі. Єдиними вказівками майстра на початку роботи були певні мізансценічні рішення, які допомагали не втратити змісту та форми, а також він запропонував доповнити деякі репліки вставками італійських фраз, що теж

збагатило образ. Микола Мечиславович постійно наголошував: « Бавтеся текстом! Робіть його своїм! Шукайте в цьому матеріалі гру!».

Найпліднішим і найцікавішим був саме період репетицій з режисером. Робота над виставою під орудою Миколи Берези – це постійний імпровізаційний пошук, і саме такий підхід завжди тримав акторів включеними в процес гри та творення. Було також і багато хибних спроб пошуків існування, але кожна репетиція ( вдала чи не дуже) спонукала до глибоких роздумів. Важливим аспектом зустрічей з режисером були саме обговорення створеного раніше ігрового процесу, адже саме під час вербального обміну думками спонтанно народжувались цікаві мізансценічні рішення. Підхід Миколи Берези полягав не в насаджуванні власних поглядів і концепцій, а навпаки, - майстер завжди був радий ініціативі кожного студента.

Часто репетиції проходили в формі тренажу. Впродовж процесу ми постійно бавились з ігровим матеріалом, пробували накладати на нього різноманітні жанри: від фарсу до психологізму, від комедії до реалізму чи драми.

### **3.4 Робота з партнерами**

Робота актора з партнерами – один з найбільш складних та важливих етапів у акторській професії. Саме партнер нашо́вхує нас на певні імпульси та рефлексії, саме з партнером ми розвиваємо конфлікт гри та ускладнюємо хід дії мізансцен. Тому для мене, далєбі, одним з найважливіших факторів у роботі була саме постійна взаємодія з партнерами. Ми з колегами відповідально поставилися до роботи і регулярно збиралися на спільні тренажі та репетиції. Левову частку спільних репетиційних занять займали саме психо-фізичними тренінгами, які допомагали краще відчувати партнера та звільняти енергію. Робили вправи на довіру, взаємодію, на відчуття рівноваги.

Приклад цитування однієї з вправ на партнерство з методики Олега Драча:

Він і вона. Його темпоритм сповільнений, тягучий, вялий, важкий. Її темпоритм різкий, швидкий, рваний, експресивний.

Пропоную послухати ці їхні темпоритми, не проявляючи їх тілом.

На сцені два стільці для кожного з акторів.

Пропоную подивитися на свого стільця і побачити позу, у якій зафіксовано застигли їхні персонажі.

Тепер актори сідають на стільці задаючи своїм тілам тої позиція яку вони створили уявою.

Командою АКЦІЯ актори оживають і існують кожен у своєму темпоритмі.

Актори рухаються у свої темпоритмах, створюючи жести, перетворюючи одні позиції тіла на інші, встають ходять, сідають на стільці, біля на підлозі свідомо не вступаючи у взаємодію один з одним.

Задаю тему, наприклад: «Ревнощі» і відразу актори вступають у взаємодію.

Даю команду: ТЕКСТ, актори розпочинають діалог у якому народжується історія відносин їхніх персонажів і проявляється ситуація що вони в ній знаходяться. (Вона влаштовує допит «коханому» якого побачила з іншою, а він посміхаючись ліниво віджартовується).

Актори розвивають діалог творячи сцену.

Суть даної вправи полягає в тому, що тема народжується в ході імпровізаційного процесу, а саме це допомагає партнерам налаштуватися одне на одного.

Також в ході спільного тренажу та роботі з персонажем Сакраменто з'явилася ідея придумати рольовий етюд, який би привідкривав завісу на стосунки між Пікароне та Сакраменто. У створенні етюдую допоміжними були техніки Є.Гротовського, Л.Курбаса, які завжди супроводжувались фоновою музикою, адже наявність музики позитивно впливає на людське ментальне тіло і звільняє його від затисків та їх прояву у фізичному тілі.

Ще однією дієвою вправою на взаємодію з партнером було «Дзеркало», суть якої полягає у відчутті тілесних імпульсів партнера, який знаходиться навпроти. Один з партнерів має почати незапланований рух спричинений внутрішнім імпульсом, а партнер має його повторювати як відображення у дзеркалі, періодично беручи верховенство у вправі на себе. Лєвова частка взаємодії з партнерами припала також і на масові сцени. Мені було надзвичайно легко та комфортно існувати в просторі разом зі своїми колегами, адже в той момент здавалось, що ми справді цілісний живий організм, який існує завдяки нашим імпульсивним проявам. Зрештою, саме масові сцени вийшли найбільш цілісними та довершеними за своєю структурою та інсценівкою.

### **3.5 Вистава**

Вистава «А до чого тут Коперник?» не є прикладом класичної драматичної вистави, а радше колажем різних новел Луїджі Піранделло, поєднаних в один цікавий змістовний калейдоскоп.

Найголовнішим лейтмотивом як вистави, так і кожного персонажа в ній є тема СМЕРТІ, її розуміння, чи, скоріше, - нерозуміння, а звідси і тяга до невідомого. Смерть є повноцінним партнером для персонажів, хоч і мовчазним. Смерть промовляє вустами персонажів, орудує їхніми фізичними тілами. Смерть є головною проблемою і рушійною силою водночас. Життя є віддзеркаленням Смерті, а Смерть породжує життя. Смерть вчить персонажів відчувати мить. Чому щаслива мить так швидко минає? Минає, насправді, все. Навіть те, чого немає – і те з часом минає. Єдність протилежностей є природою людини. Дуальність світу є просто природою хвилі: спершу ввєрх, а потім вниз. Спершу нове, а вже за мить – звичне, а то й старе. Як і саме життя, зрештою. Смерть як персонаж вистави змушує інших персонажів переосмислити певні усталені переконання, пройти випробування власної дуальності, вийти з конфлікту дуальності, стати вільним від переконань загалу, від прагнєнь до щастя, бо це є оманою жадібності. Звичка триматися

своїх переконань свідчить про страх. Для Смерті ж страху немає. Смерть як окремий незалежний персонаж вчить, що людство знаходиться на етапі переродження, порогом якого є смерть фізична. Протягом дії вистави персонажі, шукаючи зміст свого існування, приходять до розуміння його безсенсовності, але разом з тим відкривають у собі розуміння вічності і вібраційно перероджуються. Смерть вчить вслухатися до вічності у собі. Цінність діаманту є вигаданою, адже окрім твердості і важкості огранки, алмази є просто твердим склом.

Вистава « А до чого тут Коперник?» не дає глядачу готових відповідей, але привідкриває кулісу, за якою живе ІСТИНА.

## ВИСНОВКИ

З метою визначення головних аспектів творчого шляху Луїджі Піранделло, особливостей природи комічного, становлення та розвитку жанру «гуморизм» в творчості драматурга, аналізу практик українських театрів, дослідження зарубіжної та української літератури, різноманітних лекцій, наукових праць, аудіо та відеозаписів, а також детальному розборі дипломної вистави «А до чого тут Коперник?», яка є головним фундаментом даного наукового дослідження, окреслено наступні висновки:

1. У процесі роботи над обраною темою визначено методологічні засади дослідження, опрацьовано праці українських і зарубіжних теоретиків мистецтва. Методологія дослідження базується на використанні загальнонаукових методів (аналіз, синтез, узагальнення, систематизація зібраного емпіричного матеріалу). Також залучені хронологічний, історичний, бібліографічний (вивчення архівних джерел та інтерв'ю) методи і порівняльний аналіз і контент-аналіз задля виявлення особливостей інтерпретації драматургічної творчості Піранделло в Україні на тлі світового досвіду.
2. Досліджено соціальні та концептуальні передумови появи поняття «комічного» в драматургічному мистецтві, його форми, типи, жанри. Здійснено детальний аналіз біографії італійського драматурга Луїджі Піранделло, становлення та розвиток його творчого шляху, окреслено головні аспекти та провідні лейтмотиви творчості митця.
3. З'ясовано, що чільне місце в творчості Піранделло займає трактат «L'umorismo». Гуморизм для Піранделло – це особливий рід діяльності фантазії, існування якої базується на глибокій рефлексії та самоаналізі. Особистий досвід автора є джерелом драматичного, а відчуження, яке слідує за ним, - і є джерелом комічного.
4. Здійснено аналіз поняття ЖИТТЯ-ФОРМА в творчості та світогляді Луїджі Піранделло. Життя - це безперервний рух і тягар, воно постійно

еволюціонує та прагне до прийняття певної форми, але в той же час відкидає будь-яку форму, оскільки форма, яка встановлює жорсткі та чіткі межі життя, призводить до його застигання та загибелі.

5. Проведено детальний аналіз використання драматургії Л.Піранделло у практиках українських театрів та здійснено опис постановок у ЦСМ «ДАХ», Київському академічному театрі на Лівому березі Дніпра, Київському академічному театрі на Подолі та Львівському академічному театрі «Воскресіння». Проаналізовано усі доступні інтерв'ю та рецензії на зазначені вище постановки.

6. І що найголовніше: пророблено детальний аналіз та розбір власної роботи над роллю у комедійній драмі «А до чого тут Коперник?» у режисурі Миколи Берези, окреслено основні аспекти та догми, якими послуговувались під час акторської практики. Окреслено початковий застільний період роботи над виставою, описано процес репетиційної взаємодії з партнерами та вказівки режисера на кожному етапі роботи, допоміжні справи та тренажі, процес особистої роботи у створенні персонажу ( його біографія, поведінкові паттерни, мову тіла і т.д).

Дане дослідження дає змогу покращити свої знання, накопичити додаткові навички саме у науковій сфері, навчитися глибоко аналізувати творчий процес та описувати його з точки зору теоретичної складової.

## Список використаних джерел та літератури

1. Бевзюк-Волошина Л.А. Театр і реальність. Просторова дезорієнтація глядача. Науковий вісник «Курбасівські читання»(НЦТМ ім. Леся Курбаса). Київ. 2014. №9. С. 157–171.
2. Брехт Б. Про мистецтво театру. – К., 1977. – С. 291 – 299.
3. Бугайов О. Проблематика і поетика шекспірівських комедій. / Літературознавство, вип. 4. – Київ, 2002. – ст.122-129.
4. Вавринюк Д.М. Засоби гумору в комедіях Шекспіра // Іноземна філологія. – Вип.1 – Львів, 1964. – С. 67-74.
5. Вишенська В.О. Функціонування концептуальних метафор у новелістиці Л. Піранделло (на матеріалі циклу новел «Nouvelle per un anno») // Актуальні питання когнітивної лінгвістики. Київ, 2019. № 35. – с. 127-142.
6. Гротовський Єжи. Театр, ритуал, перформер/ Переклад з польської. – Львів: Літопис, 2008. – 186с.
7. Дениско П. Семантика прийому “Театр у театрі” на прикладі п’єси Л.Піранделло “Шестеро персонажів у пошуках автора”. Практична філософія. – 2011. – № 4. – С. 145–154.
8. Драч Т.О. ЗВІТ Доцента кафедри музично – сценічного мистецтва керівника 1 і 3 акторських курсів бакалаврату режисера, актора, письменника Заслуженого артиста України Драча О.Т.// КАМ ім.М.Чимберджі. Київ, 2021. – 59 с.
9. Єрмакова, Н. (2012). Л. Піранделло. «Трохи вина, або 70 обертів». В М. Гринишина (Ред.), Український театр ХХ століття: Антологія вистав (с. 858-866). Фенікс.
10. Зуккер І. «Найшаленіша комедія» Піранделло
11. Зуккер І. Д. Драматургічна концепція Луїджі Піранделло : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Зуккер Ірина Дмитрівна. – Київ, 1997. – 190 с.

12. Іващенко І., Стрельчук В. РЕЖИСУРА ДМИТРА БОГОМАЗОВА В КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЙНИХ СЦЕНІЧНИХ ПРАКТИК. // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 42. Київ, 2020. – С. 170-176.
13. .Козиряцька О.В. «Засоби репрезентації гумору у мовленнєвому паспорті персонажів художніх творів та їх відтворення у перекладі українською мовою». Київ, 2018.
14. Кнебель М.Й. Про дієвий аналіз п'єси та ролі. Львів, 2020. – 90 с.
15. Лазер Т.В. Вербалізація комічного у великій прозі Луїджі Піранделло. Київ – 2016
16. Лазер Т.В. Символи природи як основа образної складової концепту СМЕРТЬ малої прози Луїджі Піранделло / *Studia Linguistica*. – Vol. VII. – Київ: ВПЦ: «Київський університет», 2012. – С.107-111.
17. Лазер Т.В. Іронічні структури в романі «Il Fu Mattia Pascal» Луїджі Піранделло / *Studia Linguistica*. – Vol. VII. – Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – С.347-350.
18. Лазер Т.В. Лексико-семантичні засоби вербалізації комічного у великій прозі Луїджі Піранделло / Проблеми семантики слова, речення та тексту. – Вип. 36. – Київ: Логос, 2016. – С.50-64.
19. Лазер Т. В. Особливості інтерпретації комічного у праці Луїджі Піранделло «L'Umoreismo» / Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. – Київ: Логос, 2016. – Вип. 29. – С.137-147.
20. Лесь Курбас.Філософія театру / Лесь Курбас– Харків-Київ : Видавництво «Основи», 2022. – 920 с.
21. Літинська Н. В. Структурно-сміслові компоненти концептосфери "Сучасна Італія" / Н. В. Літинська // Мовні і концептуальні картини світу. – Київ : ВПЦ "Київський університет", 2013. – Вип. 43(2). – С. 296–304.
22. Науменко, Н. В. Стопами «апостолів іронії»: теоретичні засади іронічного стилю в драматургії / Н. В. Науменко // Прийом «сцени на сцені» – чинник іронічного формозмісту в літературному творі : монографія. – Київ: Сталь, 2023. – С. 5–54

23. Паві П. Словник театру / Патріс Паві. – Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 639 с.
24. Піранделло Л. Блаженної пам'яті Маттіа Паскаль / Луїджі Піранделло. - К. : Дніпро, 1991. - 506 с.
25. Федько О.Ю. Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі. С.135-137.
26. Шовкун В. «Піранделло – драматург оголених масок». Всесвіт. – 1998. – № 2. – С. 151-157.
27. Щербина А. О. Жанри сатири та гумору: [нарис]: К. : Дніпро, 1997. 136 с
28. Baldi G. Pirandello e il romanzo: Scomposizione umoristica e «distrazione»/ Guido Baldi. – Napoli: Liguori, 2006. – 264 p.
29. Cantelmo M. Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello / Marinella Cantelmo. – Ravenna: Longo, 2004. – 196 p.
30. Casella P. L'umorismo di Pirandello: Ragioni intra- e intertestuali / Paola Casella. – Firenze: Cadmo, 2002. – 342 p.
31. Castris A. L. de. Storia di Pirandello / Arcangelo Leone De Castris. – Roma – Bari: Laterza, 1992. – 200 p.
32. Corrado D. Luigi Pirandello nella storia della critica / Donati Corrado. – Fossombrone: Metauro, 1998. – 228 p.
33. Croce B. L'Umorismo di Luigi Pirandello / Benedetto Croce // Conservazioni critiche. – Bari: Laterza, 1939. – (1). – P. 43-48.
34. Croce B. Problemi di estetica / Benedetto Croce. – Bari: Laterza, 1996. – 517 p.
35. De Castris A. L. Storia di Pirandello / Arcangelo Leone De Castris. - Bari : Editori Laterza, 1992. - 204 с.
36. Ganeri M. Pirandello romanziere / Margherita Ganeri. – Soveria Mannelli: Rubbettino, 2001. – 260 p.
37. Pirandello L. Novelle per un'anno / Luigi Pirandello : in 2 vol. – Milano : Edizione CDE Spa, 1987.

38. Pirandello L. Il fu Mattia Pascal / Luigi Pirandello. - Milano : Giunti Demetra, 2007. - 320 c.
39. Pirandello L. L'umorismo / Luigi Pirandello. - Milano : Arnoldo Mondadori Editore, 1986. - 170 c.
40. Pupo I. Luigi Pirandello / Ivan Pupo. - Milano : Mondadori Education, 2013. - 280 c.
41. Simmel G. Philosophische Kultur / G. Simmel. – Leipzig : Verlag von Dr. Werner Klinkhardt, 1911. – 319 p. – URL: <https://cutt.ly/p9vvVVY>
42. Tilgher A. Studi sul teatro contemporaneo / A. Tilgher. – Roma : Libreria di Scienze e Lettere, 1923. – 238 p. – URL: <https://bit.ly/3ei3drC>
43. Vicentini C. L'estetica di Pirandello / Claudio Vicentini. – Milano: U. Murcia & C, 1970. – 262 p.
44. <https://day.kyiv.ua/photo/u-kozhnomu-z-nas-tsilyy-svit>
45. <https://javalibre.com.ua/java-book/author/bio/24967>
46. <https://md-eksperiment.org/post/20231014-biografiya-luyidzhi-pirandello>
47. [https://zaxid.net/u\\_lvovi\\_postavili\\_komedyu\\_balagan\\_chesnosti\\_za\\_t\\_vorom\\_nobelivskogo\\_laureata\\_luyidzhi\\_pirandello\\_n1499007](https://zaxid.net/u_lvovi_postavili_komedyu_balagan_chesnosti_za_t_vorom_nobelivskogo_laureata_luyidzhi_pirandello_n1499007)

## Додатки



А. Піранделло «Трохи вина, або 70 обертів». Київський театр драми і комедії, 1996.



А. Піранделло «Трохи вина, або 70 обертів». Київський театр драми і комедії, 1996.

В. Цвїнський (ліворуч), В. Лінецький (праворуч)













