

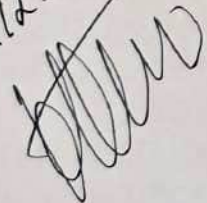
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ТЕАТРОЗНАВСТВА ТА АКТОРСЬКОЇ
МАЙСТЕРНОСТІ

Пояснювальна записка
до кваліфікаційної (магістерської) роботи

**на тему: «ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ АКТОРСЬКОЇ
МАЙСТЕРНОСТІ (РОЛЬ ПОТАПА У ВИСТАВІ
“ОЙ, НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ”, РЕЖИСЕР В. ЖУКОВ)»**

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

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

До захисту
9.12.2023


ЗМІСТ

ВСТУП	2
РОЗДІЛ I ТВОРЧИСТЬ ЛУЇДЖИ ПІРАНДЕЛЛО В ІСТОРІЇ СВІТОВОГО ТЕАТРУ	4
1.1 ТВОРЧИЙ ШЛЯХ Л. ПІРАНДЕЛЛО	4
1.2 МИСТЕЦЬКИЙ СПАДОК Л. ПІРАНДЕЛЛО	16
РОЗДІЛ II ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ЗА П'ЄСАМИ Л. ПІРАНДЕЛЛО В УКРАЇНІ 1991–	
2023 РОКІВ.....	39
2.1. Вистава “Гірські велетні” (1991-н.ч.).....	39
2.2. Вистава “Трохи вина... або 70 обертів” (1996-2012).....	42
2.3. Вистава “Шестеро характерів ненаписаної комедії” (2018-н.ч.)	44
РОЗДІЛ III ПРАКТИЧНА РОБОТА НАД РОЛЛЮ ПАЛЕАРІ У ВИСТАВІ “А ЧО ЧОГО ТУТ	
КОПЕРНИК?”	46
Застільний період та робота з режисером	46
Індивідуальна робота над роллю та робота з партнером	52
Колективна робота з режисером та вистава	57
ВИСНОВКИ	62
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:.....	64

ВСТУП

Актуальність дослідження творчості Луїджі Піранделло визначається не лише його внеском у світову літературу, але й глибоким розумінням суті та проблем сучасного соціуму. Його творчість становить не тільки окрему главу в історії літератури, але й справжній лабіринт, де розгортаються найсміливіші експерименти з реалістичним відображенням існування. Сьогодні, в епоху, коли кожен крок вперед у розвитку суспільства вимагає нового розуміння і визначення, вивчення та аналіз творчості Луїджі Піранделло стає не тільки актуальним, але й важливим завданням. Його неповторна здатність відділяти ілюзію від реальності та докладно розкривати психологічні витонченості героїв вносить вагомий внесок у розуміння природи людської ідентичності та душі. У цьому контексті вивчення та аналіз творчості Піранделло стає ключовим кроком у спробі осмислення та інтерпретації вічних питань життя, які стають актуальними для кожного покоління в новому контексті.

Головна мета наукового дослідження полягає в спробі виявити та проаналізувати важливість особистості автора та вплив соціального, історичного та політичного контексту на його творчість.

Об'єктом дослідження є особистість та творчість Луїджі Піранделло: творчий шлях драматурга, п'єси, характерні ознаки творчості, стильові рішення в п'єсах, психологія персонажів, вплив життя на творчість письменника.

Предметом дослідження є вистава "А до чого тут Коперник?" Миколи Берези за мотивами інсценізації Дмитра Богомазова "Краплина вина" на основі оповідань Луїджі Піранделло: особливість інтерпретації Миколи Берези, дослідження підходу режисера у постановці вистави.

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

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

окреслити психологічні особливості п'єс в літературному контексті;

проаналізувати п'єси драматурга в контексті його особистості: “Шестеро персонажів у пошуках автора”, “Гірські велетні”, “Генріх IV”;

визначити провідні теми п'єс;

проаналізувати інсценізації за Л. Піранделло в Україні;

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

Магістерська робота виконувалася у зв'язку з постановкою вистави “А до чого тут Коперник?” V курсу, групи КМА-1м.

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

Теоретичною основою дослідження стали праці Л.Курбас, Т.Лазер, М.Кантельмо, І.Зуккер, Ц.Віцентіні, П.Дениска, Н.Єрмакової, П.Кассели та інша література, яка теж мала місце в дослідженні, але в меншій мірі вплинула на висвітлення основних його положень.

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

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

Структура дисертації. Робота складається із Вступу, 3 розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (27 позицій) та додатків. Повний обсяг магістерського дослідження – 82 сторінки (65 сторінки – основна частина).

РОЗДІЛ І ТВОРЧІСТЬ ЛУЇДЖІ ПІРАНДЕЛЛО В ІСТОРІЇ СВІТОВОГО ТЕАТРУ.

1.1 ТВОРЧИЙ ШЛЯХ Л. ПІРАНДЕЛЛО.

Луїджі Піранделло – один з видатних письменників 20-го століття. Його поетика настільки унікальна і захоплююча, що вона ще сьогодні викликає інтерес дослідників, тому що вона пов'язана з глибоким філософським осмисленням світу, дослідженням людської свідомості в кризові часи та пошуком незмінних універсальних цінностей. Творчість Піранделло вирізняється різноманітністю, суперечливістю та відсутністю системності, проте вона виявляє відповідність опозиції антигуманістичному духу передфашистської та фашистської епохи з самого її початку і до кінця. Захист гідності людини у світогляді Піранделло виражається у формі захисту індивідуальності. Піранделло визначав світ людської реальності через унікальну свідомість кожної особистості. Його фокус був спрямований на ізольовану ситуацію кожної людини. Основна увага Піранделло спрямована на психологічний світ персонажів. Для нього ключові теми включають невизначеність всього існуючого та неможливість об'єктивної істини. За переконанням Піранделло кожна особа приховує "маску", яку вона постійно змінює відповідно до обставин і оточення. Постійне протистояння між Буттям і Штучністю, що простежується у Піранделло в найрізноманітніших ситуаціях, призводить до нігілізму. Однак, світогляд Піранделло важко охарактеризувати за якимось конкретним терміном. Він просто пронизує його творчість від початку до кінця, існуючи як натхнення. Як драматург, якого порівнюють із "італійським Чеховим", він доносить до нас свою улюблену та болючу тему. Здавалося б, прощаючись з нами, він дарує свій

символ віри: життя неможливе, тому важливо створювати мистецтво, оскільки воно виявляється кращим і більш справжнім, ніж саме життя.

Тож як починав свій творчий шлях відомий на весь світ письменник? Луїджі народився в багатодітній сім'ї в Джірдженті (Сицилія), де він був другим з шести дітей. Його батько мав успішний бізнес і володів рудником, де видобувалася сірка. Літературний талант Луїджі проявив себе вже на ранньому етапі його навчання в школі. Вже юнаком він писав вірші і створив трагедію під назвою "Варвар", але, на жаль, цей твір не зберігся. У 1887 році Луїджі розпочав навчання в Римському університеті. Проте вже через рік він переїхав до Боннського університету через те, що рівень викладання в Римі не відповідав його очікуванням. Тут він глибоко вивчав філософію і літературу і завершив своє навчання у 1891 році. Його дипломна робота була присвячена діалектам Сицилії.

Перша поетична збірка Піранделло побачила світ у 1889 році під назвою "Радісна біль". У цьому творі видно вплив Джозуе Кардуччі. Після завершення навчання в Бонні Піранделло вирішив залишитися там. Протягом наступного року він виступав з лекціями в цьому навчальному закладі.

У 1893 році письменник повернувся до Риму, де за фінансовою підтримкою свого батька, він серйозно розпочав свою літературну діяльність. Перша творча праця Піранделло роман "Відкинута" була опублікована в 1901 році. У 1894 році вийшов також його дебютний збірник новел під назвою "Любов без любові", що був створений в традиціях веризму, який вплинув на його ранні роботи і був модифікованою формою реалізму. Унікальність цього напрямку полягала в тому, що реалістичне зображення зосереджувалося на характеристиках людської психіки, навіть її суто біологічних проявах, а не на соціальних аспектах буття. Установка на "наукове" зображення темної сторони людської природи була найбільш очевидним проявом цього на відміну від

романтизму, прихильники якого зазвичай зображували зло як таке, що має специфічне духовне походження. Пильна увага до деталей повсякденного життя в творчості Піранделло, зокрема, свідчить про вплив веризму. Вже в ранніх творах можна помітити прагнення автора віднайти універсальну основу для кожної конкретної ситуації з життя. Це прагнення врешті-решт змушує Піранделло вийти за межі веризму і розробити свій власний стиль екзистенції. Безглуздість, безсенсовність життя та марність спроб осягнення істини становлять наскрізні мотиви його творчості. У своїх оповіданнях він залишає гуманістичний підхід, акцентуючи на значущості людських почуттів, незважаючи на виражений деградаційний характер та песимізм. За допомогою широкого літературного інструментарію Піранделло використовує різні стратегії від кривавих до тонко психологізованих. Він часто вдається до використання конкретного випадку, пов'язаного з певною особою як парадигматичної ілюстрації абсурдності людського існування, найчастіше виявляючи це через стан абсурдного бунту, безладдя, самогубства та інших аспектів.

У 1898 році Піранделло приєднався до факультету педагогічного коледжу в Римі, де йому була доручена посада професора італійської літератури. Він викладав у цьому освітньому закладі аж до 1922 року. Того самого року він написав свою дебютну п'єсу, коротку одноактну драму "Епілог". Цей твір було поставлено в театрі лише через 12 років, у 1910 році, під іншою назвою - "Укус". Внаслідок повені 1903 року рудник, який належав батькові Луїджі, зазнав руйнування, отож, для Піранделло викладання і література стали єдиними способами заробітку. Навіть при фінансових та родинних труднощах Луїджі продовжував писати та публікувати свої твори. Третій роман Піранделло "Покійний Маттіа Паскаль" отримав високу оцінку. У цьому творі, створеному у 1904 році, акцентується тема індивідуальності та маски. Артистичні та теоретичні погляди Піранделло відображені у двох працях 1908 року: у збірнику

статей "Наука та мистецтво" і в статті "Гумор", де розкривається складний трагікомічний світогляд автора.

До 1915 року Піранделло в основному творив романи та новели, але після цього періоду він повністю зосередився на драматургії. До цього часу відноситься постановка його першої трьохактної п'єси "Якщо це не так...". Драматична творчість дозволила письменникові жити безбідно, а також відмовитися від викладацької діяльності. У період з 1915 по 1921 рік Луїджі створив 16 п'єс, кожна з яких була поставлена на сцені. Зокрема, п'єса "Це так (якщо вам здається)" в 1917 році здобула особливий успіх серед глядачів та критиків. Однак, міжнародне визнання драматургу приніс інший твір, написаний у 1921 році. Мова йде про п'єсу "Шість персонажів у пошуках автора". Починаючи з 1922 року, ця п'єса з успіхом представлялась на сценах Нью-Йорка і Лондона (з перекладом з італійської). Незважаючи на це, римська прем'єра завершилася скандалом через те, що глядачі були обурені поглядами персонажів на те, що добро і істина є відносними поняттями. Більшість критиків вважає, що п'єса "Генріх IV" є вершиною творчості Піранделло, і її прем'єра також відбулася у 1922 році. Вищезгадані п'єси і досі користуються великою популярністю, демонструючись у багатьох театрах світу і перекладаються на безліч мов.

У своїх зрілих творах Піранделло акцентує увагу на темі змінності особистості та несправжності людського досвіду. Персонажі позбавлені будь-яких сталих цінностей, їхні характери і риси є розмитими. Особистість в світі Піранделло є відносною одиницею. Письменник вважав, що істина полягає в тому, що відбувається зараз, в конкретному моменті. Луїджі створював справжні обличчя своїх героїв, звільняючи їх від ілюзій, та з великою увагою вивчавчаючи їх особистість та інтелект. Творчість Луїджі Піранделло в значній мірі визначається впливом теорії підсвідомого, розробленої Альфредом Біне. Ще під час його викладацької

діяльності в Бонні, Піранделло ознайомився з творами німецьких філософів-ідеалістів. Крім того, сам письменник особисто переконався у нестабільності психіки людини, так як протягом 15 років доглядав за своєю психічно хворою дружиною.

Протягом наступних років світогляд Піранделло залишався нещадно стійким та лише поглиблювався у своєму осмисленні. Цьому сприяло не лише його характерне сицилійське вражено-драматичне сприйняття реальності, але й обставини його особистого життя. Протягом приблизно двадцяти років Піранделло проживав поруч із дружиною, яка страждала від психічного захворювання. Вона переживала епізоди ревнощів, і, щоб заспокоїти її, Піранделло вибрав роль добровільного ув'язнення у своїй родині. Він навіть утримувався від участі в прем'єрах своїх власних п'єс. Все це не лише породжувало думку про втечу в мистецтво як у другий світ (компенсація страстей не прожитого життя, як він згадував про це пізніше), але й невідомо як, зміцнювало його переконання у відносності будь-якої істини та принципову некомунікабельність, що випливає з цього. Оскільки образ, яким він представляв себе для дружини, не мав жодного спільного з його власним відчуттям особистості. Проте параноїчні видіння були настільки логічними, послідовними та глибокими, що іноді Піранделло починав бачити себе очима своєї дружини. В одному будинку, під одним дахом, спільно існували - як це часто відбувалося в його оповіданнях і п'єсах - дві різні особистості, які відгукуються на одне і те саме ім'я. Починаючи з 1910 року і до завершення війни, удома в своєму кабінеті, рухаючись ногами, руками, і головою його дружина висловлювала протести, вона не бажала залишати його самого.

На передньому плані в поезії Піранделло стоїть тема взаємозв'язку між формою та змістом, і розуміння цієї теми визначає ключовий аспект його сприйняття мови. Відповідно до його концепції, життя можна порівняти з "постійним потоком, який ми намагаємося зупинити,

фіксує його у сталій і визначеній формі", але, незважаючи на це, воно руйнується під невинною течією життя.

Піранделло ввів в обіг свій власний термін мистецтва, який він визначає як "гумористичне", використовуючи античне тлумачення слова "гумор" як "характер". Він переконує, що мистецтво і реальне життя нерозривно пов'язані, оскільки вони підкоряються однаковим правилам. Зіткнення характерів неминучі і призводять до розбіжностей, конфліктів, множинних точок зору на одні й ті ж факти. У світлі цього, гумористичні твори втрачають свою цілісність через часті переривання дії, прохання про анонімність і втручання автора. Згідно із риторичною школою, гумор "вище за зовнішню композицію, логічно вибудований порядок", на відміну від звичайного мистецтва, яке зазвичай стоїть над усім.

Високоаналітичний характер гумору забезпечує необхідну дезінтеграцію форми твору, утворюючи своєрідний визвольний ефект. Звільнення для творчості необхідне, на думку Піранделло: "Мистецтво в будь-якій його формі... це не імітація, не відтворення, а "творення"... Тільки справжнє мистецтво може вільно творити; воно є реальністю, яка має власні вимоги, правила і цілі." Творчий внесок Піранделло полягає в розкритті природи мистецтва, яке, на його думку, не повинно відділятися від реальності, а навпаки, має за завдання відтворювати її. Він висловлював думку, що вільний потік внутрішнього життя, який збирає думки і образи в одну гармонійну форму, становить основу для розкриття сутності мистецтва. Тут стає очевидним, що письменник випадково використовував рефлексію. Автор-«творець», який все знає, втрачає свою роль, і на його місце вступає автор-«глядач» або «читач», який, як вважається, аналізує життя. Оскільки в реальному житті ніхто не пояснює нічого, то він не намагається це робити. Луїджі Піранделло відтворює життя в його реальній складності з усіма його таємничими аспектами. Він досягає

цього, використовуючи поліфонію, яка базується на контрастному застосуванні численних мовних прийомів і стратегій.

Суттєвою рисою творчості Піранделло є спонтанність, яка виявляється в когнітивних процесах людини. "Не можна не відзначити, як новели перетворюються на своєрідний "процес народження", де розвиток поетичного зерна відбувається по мірі його усвідомлення і ще не обмежується жорсткими рамками...". Таким чином, за думкою Л. Піранделло, істину розкриває "почуття життя", що деконструє "факт", роблячи його гнучким і відкритим для різноманітних інтерпретацій. Наступає постійний рух, замінюючи статичність минулого європейського натуралізму, де жодна фіксована система переконань не може вистояти, оскільки вона є помилковою. Тепер життя розглядається як гра, в якій кілька версій мисленої істини беруть участь. Його твори відзначаються численними контрастами, що впливають із свідомості про парадоксальний характер, який притаманний життю. Важливо мати на увазі, що його декларація "гумору" визначає його як "мистецтво контрастів", де "сміх і сльози" існують одночасно, і часто досить складно визначити, на чиєму боці є справжній контраст; скоріше, обидва аспекти одночасно мають право на існування. Автор акцентує увагу на тому, як події сприймалися глядачами через призму головного героя історії. Розглядаючи гумор як систему "чуттєво сприйманих образів" і "якість вираження", а не як набір конкретних правил, Піранделло визнає його як сутність суб'єктивізму.

Л. Піранделло радикально змінив підходи позитивізму та "наукового" ставлення до реальності, яке на початку 20 століття переживало значущу кризу в свідомості європейців, віддавши новий сенс і філософську конотацію "об'єктивній" суб'єктивності. Піранделло прагнув знайти власний спосіб комунікації, що виник з цієї кризи. Письменник розумів, що в масиві ментальних процесів саме слово стає непостійним, менш

значущим та багатозначним одночасно, проте здатним нести глибокий зміст. Таким чином, використання мови Піранделло виходить за рамки традиційної схеми від невизначеності до конкретності, вираження чогось виразного до невираженого, створюючи можливість для прихованих і водночас глибоких значень. Віра письменника у те, що через мову людина лише наближається до можливості висловити істину, виступає як один із аспектів мови. Піранделло сприяє створенню характерної атмосфери, де те, що повідомляється майже між словами створює більш глибокий підтекст твору. "Несказане" або невиражене слово для Піранделло представляє його наполегливе прагнення до "життя", тобто того, що перебуває поза різними суб'єктивними уявленнями персонажів у його романах і п'єсах. З його слів він створив новий світ, який замінив колишній натуралістичний світ жорстко фіксованих речей, описаних застарілою риторикою. Піранделло виходить за межі істини у пошуках передфакту або неписаного, чи не висловленого та не вираженого. Комунікативна сила Піранделло унікальна тим, що часто виходить за межі сказанного. У минулому основою літературного твору зазвичай була якась історія, але в його роботах сюжет часто зберігається і після того, як дія вже відбулася. Реципієнт (глядач, читач) відтворює у власній свідомості емоційне зачарування, сугестію, яку пропонує "несказане" повідомлення, що запрошує простежити останній сенс речей, невимовну таємницю, приховану за відчутними явищами. Саме це "остаточне значення речей" є тим, що не дає твору розпастися на нескінченну низку інтерпретацій. Але ключовим є те, що "смісл", на думку автора, є потенційним, а не задалегідь визначеним висновком. Порівнюючи новелу із "atto unico" (п'єсами на одну дію, які він адаптував з оповідань для театру), виявляється, що ця тенденція до менш формального письма проявляється у змінах тексту та перекладі мовних засобів на позицію, предмети, мізансцени та жести. В результаті мова перетворилася на "до-мовну", що є

більш точним вираженням. Вербальний вираз став ще менш конкретним, перетворившись на дещо невловиме, невербальне і правдиве. Важливо відзначити, що ці мовні зміни були неспростовними. У творчості Піранделло можна відзначити як пониження мовного регістру, так і підвищення регістру комунікації, що виходить за межі звичайного спілкування. У першому випадку, була внесена зміна у пунктуацію, щоб зробити текст більш розмовним і виокремити певні висловлювання. Крім того, пунктуація була посилена, щоб ще чіткіше відокремити мовні рівні і зробити їх більш подібними до розмовної мови в повсякденному спілкуванні. Отже, в новелах коми, еліпсиси та двокрапки замінюються тире, дефісами, двокрапками або знаками оклику, наприклад: "Lo so, e guarda, puoi anche aggiungere..." / "Lo so io! І ви бачите, можна додати більше. "Я знаю і бачу, що ви також можете додати..." / "Я це знаю! Крім того, як бачите...". Це створює діалог, який враховує дуальність перспектив і різницю у тлумаченні того, що відбувається. Таким чином, подолано монолітну форму тексту, а текст набуває більш розмовного темпу. Мета "повідомлення" Піранделло виходить за межі наративної дії і виконує унікальну функцію в його мові. Ця функція полягає в розкритті того, що заховане і невимовне, що не може бути передано через мову або "театральну" репрезентацію. У багатьох своїх творах Л. Піранделло віддзеркалює світогляд, і в цьому конкретному випадку його мовний реєстр є онтологічним і високим. Згідно з його світоглядом, мова є лише початком розуміння всесвіту.

Важливо відзначити очевидні паралелі між ключовими ідеями Піранделло та основними аспектами екзистенціальної літератури. Це не дивно, особливо враховуючи, що ознаки кризи європейської цивілізації виявилися приблизно наприкінці XIX століття. Взаємозв'язок між реальністю та уявою, фактом та фантазією, життям та грою, обличчям та маскою є одним з методів, яким можна розглядати зацикленість

Піранделло на цих картинах. Невротичні позиції, вкорінені в європейській культурі, починаючи з етичного маніхеїзму християнства (добро/зло), переходячи до гносеологічних антиномій Канта (скінченне/нескінченне), були загострені до межі культурною шизофренією ХХ століття.

Піранделло визначає театр як арену, де розгортається діалектика сил, що протистоять одна одній. Це місце, де можна знаходити конкретні відповіді або, принаймні, виносити на обговорення питання, використовуючи фрагментарність світу для відкриття невідомих аспектів, виявлення відносності істини, вираження непримиренної ворожнечі між різними принципами. Все життя представляє собою намагання подолати цю суперечність.

Успіх Піранделло як драматурга приніс йому Нобелівську премію. Він отримав її "за творчу сміливість і винахідливість у відродженні драматичного і театрального мистецтва", як зазначено в цитаті. Серед найкращих п'єс Піранделло: "Кожен по-своєму", "Сьогодні ми імпровізуємо" та "Шість персонажів у пошуках автора".

Ці твори відрізняються тим, що, на відміну від традиційних театральних творів, їх можна повністю осмислити, навіть без інсценізації, просто читаючи їх як прозові тексти. Для демонстрації цього аспекту наведено короткий опис сюжету п'єси "Шість персонажів у пошуках автора". На сцені "Три інтересів" актори влаштовують репетицію ще однієї п'єси Піранделло. У коридорі раптово з'являються шість персонажів у масках - Батько, Мати, Син, Падзеріта, хлопчик і дівчинка. Це персонажі, які шукають свого автора і прагнуть бути втілені в життя. Батько та керівник театру обговорюють значення театру та його різновиди, під час чого інші персонажі настоюють на постановці їхньої драми. Вони розкривають ситуацію, де мати закохалася в іншого чоловіка, і батько її залишив. Мати одружилася з новим чоловіком, народила від нього трьох дітей, але скоро стала вдовою і опинилася в бідності. Падзеріта, щоб допомогти сім'ї,

вирішила займатися торгівлею своїм тілом. Батько міг би бути її першим клієнтом, але втрутилася мати. Суфлер записує історію персонажів, і актори без зволікань починають її вивчення. Але кожен артист надає своєму виконанню унікальний стиль, використовуючи різноманітні інтонації та жести. Це призводить до збентеження персонажів, оскільки вони відчують, що повинні відтворити події так, як вони відбувалися в реальному житті. Репетиція розпочинається. Оповідь продовжують персонажі: батько привозить сім'ю до себе додому після покаяння. Кожен починає усвідомлювати власні рушійні сили. Здається, що кожна інформацію можна інтерпретувати абсолютно по-різному. Щоб не заважати єднанню людей, які люблять одне одного, батько покидає матір. Мати, однак, вважає, що він просто покинув їх. Оскільки вона вважає, що батько винен у її невдачі, Падзаріта вимагає від нього відплати, але той не бачить гріховності свого скороминущого плотського потягу. Хлопчик застрелився, а дівчина втопилася в басейні, поставивши крапку в суперечці. Історії персонажів затверджені режисером і виконавцями, і вже готові до постановки. Але раптом виявляється, що діти насправді мертві. Спонтелічений, режисер вимикає світло і тікає, а персонажі, які вижили, але все ще залишаються неживими, блукають сценою, наче заблукали душі.

Луїджі Піранделло відомий не лише як драматург, але й як режисер. Він влаштував постановки своїх власних п'єс. У 1923 році письменник приєднався до фашистської партії, а його ідею створення Національного художнього театру в Римі підтримав Муссоліні. Труппа, якою він керував у 1925-26 рр., здійснила турне по країнах Європи і Південній Америці у 1927 році. Лідерка цього театру, актриса Марта Абба, довгий час слугувала джерелом натхнення для Луїджі. Однак з часом, незважаючи на державні субсидії, театр почав відчувати серйозні фінансові труднощі і

був розпущений у 1928 році. У 1934 році Луїджі Піранделло отримав Нобелівську премію з літератури.

Письменник помер 10 грудня 1936 року в Римі, і відповідно до його останньої волі похорони провели без участі громадськості. На Сицилії, його рідному краї, Луїджі Піранделло було поховано. Проживши останні чотирнадцять років в фашистському режимі, його відносини з яким виглядали спокійними ззовні, та навіть вступивши до партії, в той час, коли це робили практично всі, він утримував зовнішню невтішність. Театр, який він заснував, отримав значну суму від Муссоліні - 50 тисяч лір. Лідер країни та його оточення час від часу відвідували цей театр. Хоча Піранделло приймав гроші, він особисто у пресі не коментував Муссоліні, відповідно до моди того часу. Зі всією свідомістю, він відмовився від того, щоб його ім'я стало інструментом політичної кон'юнктури. Муссоліні, який очікував розкішних похорон для визнаного драматурга, був суворо розчарований. Він висловив думку, що Піранделло відійшов, закривши двері перед його носом.

На сьогоднішній день твори Луїджі Піранделло користуються популярністю у всьому світі, не обмежуючись лише його п'єсами, а також включаючи його романи, новели та оповідання. Однією з найвизначніших новел, створених Луїджі Піранделло, є "Черепашка". В нашій країні творчість цього письменника також має значну популярність.

1.2 МИСТЕЦЬКИЙ СПАДОК Л. ПІРАНДЕЛЛО

Творчість Луїджі Піранделло важко оцінити в повному обсязі, не звертаючи уваги на весь список його літературної спадщини. Однак, хотілось би розглянути ті твори автора, які вважаються найбільш значущими в світовій літературі.

Творчий світ Луїджі Піранделло стає відображенням кризи, що охоплює людство на початку ХХ століття. Це витончений перехід між буттям і небуттям, невизначеність, яка виникає між життям і смертю, і нерозуміння того, що є справжньою реальністю, а що — абсурдом. Щоб уникнути звинувачень у надто категоричних висловленнях, хотілось би звернутись до поважних імен, аби підтвердити своє ставлення за допомогою розгляду поглядів авторитетних, в той же час італійських літераторів: "Слід зазначити, що як "Шість персонажів", так і "Генріх IV", незважаючи на свій великий успіх, можуть викликати розчарування при повторному читанні". Це висловив Еудженіо Монтале, видатний сучасний італійський поет. Подібну думку висловлював Грамші, вважаючи, що значення Піранделло безсумнівно величезне, але в своїх найбільших проявах воно виражалось на моральному та інтелектуальному рівні, а не на художньому. З іншого боку, Альберто Моравія висловлював велике захоплення Піранделло, описуючи його "піранделлізм" як глибокий розпач, який підштовхував автора розголошувати справжню сутність своїх персонажів, намагаючись відкрити їхні емоції і вираження, чи то в радості, чи в болю. Цей "піранделлізм" розглядається як одна з ключових "гігієнічних операцій", яка сприяла здоров'ю епохи. Це важливий урок, який надав нам Піранделло і який може бути цінним для будь-якої епохи та обставин. Саме цей підхід, а не самі художні результати, визначає його велич. Отже, перед нами цікавий випадок, коли автор, котрий міг би

пишатись своїми художніми досягненнями, все ж вирішив спілкуватися з аудиторією у неординарний спосіб, що виходить за рамки традиційних методів взаємодії між художником і публікою. Цей метод полягає в тому, що художник, наочно демонструючи, знімає верхні шари образу чи явища, щоб розкрити його справжню сутність, а сам Піранделло називає це "гумористичним". Розробивши такий непередбачуваний інструмент для розкриття реальності, Піранделло виявився піонером на шляху розвитку європейського театру у ХХ столітті. Суть не в тому, що все подальше виходило з цього методу, а в тому, що саме він став першопроходцем на цьому шляху. Наприклад, несумнівно, що весь французький "вербальний" театр, такий як театр Ануя і Сартра, отримав прямий вплив від Піранделло. Проте Брехт самостійно вирушив на шлях, перший крок на якому зробив італійський драматург, хоча об'єктивний зв'язок між аналітичним розкладанням образу Піранделло та прийомом відчуження Брехта також очевидний. Одним словом, сам спосіб та метод, розроблений Піранделло, продемонстрували свою неперевершену життєздатність і плідність. У цьому сенсі історичну роль Піранделло як "піонера нової технології" складно переоцінити. Однак важливість Піранделло в цій ролі не обмежується. Створювачі "нових технологій" ніколи не досягають такого ж глибокого й безпосереднього впливу, яким користувався у своєму часі Піранделло. Варто зауважити, що не весь творчий шлях Піранделло впродовж його життя відображав цю тенденцію, але саме цей етап його творчості найкраще відповідав потребам італійців у 20-х роках, коли суспільство було зачароване тоталітарною міфологією. Цю актуальність також можна пояснити другим сплеском популярності Піранделло наприкінці 40-х - на початку 50-х років, коли сучасна західна інтелектуальна драматургія віддавала своє судження про нещодавнє минуле. Піранделло використовує дуже конкретну театральну систему, в межах якої драматург не лише прагне до відчуття справжнього

художнього враження, що виходить за межі звичайного літературного аналізу. Художній ефект виникає в той момент, коли театральна система Піранделло стає закритою для глядача, і це стає можливим через те, що, в цьому нетрадиційному і, схоже, новаторському театрі, продовжує існувати психологічна традиція. Однак тепер це не традиція психологічного образу, а традиція психологічної взаємодії з глядачем. Тенденція Піранделло провокувати глядача, його наполегливі зусилля знищити “четверту стіну”, вивести актора до глядацької зали, що стало першим в італійському театрі - це ті аспекти режисерського підходу, які надають драматургії Піранделло унікальний театральний зміст. Саме в цьому місці, на рубежі, де сценічна ілюзія майже зливається з реальним простором аудиторії, ми спостерігаємо найяскравіший елемент театральності Піранделло, який сильно вражав сучасників і залишається актуальним і сьогодні.

Система Піранделло, що використовує “вербальний” театр, спрямований на враження, а не на розумовий аспект, виявляється надзвичайно складною. Внутрішня протирічливість цієї концепції пронизує всю багатогранність творчої особистості Піранделло, що хитається між раціональним та ірраціональним. Ця взаємодія визначає його художнє вираження і віддзеркалює дух його часу. У той час, як у творчості інших митців, таких як Томас Манн, антиномія характеризує різні етапи художнього розвитку, в Піранделло ця протилежність присутня в кожному аспекті його мистецтва.

Початок багатолітнього періоду творчості Піранделло належить середині 1890-х, епосі, коли італійський натуралізм переживав свій розквіт. Зрозуміло, що молодий письменник у своїх ранніх творах, таких як роман "Знедолені" та п'єса "Сицилійські лимони", слідував загальному напрямку цього періоду. У 1903 році Піранделло здійснив "поворот до себе". На той момент він вже залишив Сицилію, одружився та став батьком трьох дітей, поселившись у Римі, де викладав логіку в жіночому

ліцеї. Сидячи біля ліжка своєї тяжкохворої дружини, і намагаючись врятувати родину від фінансового краху, він придумав фантастичну історію про Маттіа Паскаля, який, подібно до Піранделло, стикається з важкими труднощами життя. Цей Маттіа Паскаль отримує можливість почати нове життя, позбавившись багажу минулих обов'язків. Піранделло, своєрідно, видалив для себе можливість вийти зі складної ситуації, яку він, з його глибоким "сицилійським" почуттям відповідальності, ніколи б не осмілювався використати в реальному житті. Але ще більше задоволення Піранделло відчував, розробляючи цю для нього безперспективну ситуацію на папері. Усі розділи роману, який отримав назву "Покійний Маттіа Паскаль", відзначалися радісною легкістю стилю, якої взагалі не було в його ранніх творах, написаних у верістському стилі. Робота над романом пройшла легко, була виконана для задоволення самого автора, і була не передбачена для публікації. Після завершення твору Піранделло записав у своєму щоденнику, що створив "прекрасне назавжди". Вже у цьому своєму романі Піранделло вперше висунув тему, якій присвятив увесь наступний період свого життя. Проте в "Паскалі" ця тема була представлена достатньо реалістично: те, що пізніше у його п'єсах виявиться алгебраїчним рівнянням, де персонажі стануть лише умовними позначеннями, тут подається як життєвий казус, підтриманий цілком правдоподібними обґрунтуваннями. Без сумніву, якби не трагічний збіг обставин і виявлення тіла людини, схожої на Маттіа Паскаля, чи зміг би герой роману розвиватися в іншу особистість? Більше того, коли він стає Андріано Мейсом, герой Піранделло все ще відчуває себе Маттіа Паскалем, важко перебуваючи в ролі іншої особи, і врешті-решт з полегшенням повертається до свого справжнього "я". Незважаючи на всі трансформації, які пройшов Паскаль, і на лише його власне усвідомлення, і, що важливіше, усвідомлення автора, де справжність, де істина: існує точка відліку, що утримує всю історію на одному рівні, не допускаючи її

відхилення в складні парадокси про повну відносність, які стануть суттю практично всього театру Піранделло.

Отже, нехай трошки неспокійно, але тема визначена. Піранделло виступає за межі традицій веризму і розвиває свій власний, індивідуальний підхід. Однак він виділяється не лише серед веристів. У 1900-х роках, в період загостреної політичної боротьби, Піранделло приймає типову для нього позицію повного нігілізму. Здається, що його сицилійське походження повинно було зробити його відданим острівним патріотом. Проте ні, він, який у своєму дитинстві був свідком Рісорджименто, а в юнацькі та дорослі роки відчував симпатію до антифеодальної боротьби та соціалістичного руху, що виникав на острові, не приєднався ані до "старих", ані до "молодих". У своєму есе "Гуморизм", опублікованому у 1909 році, Піранделло здавалося фокусується на виключно естетичних категоріях. Він намагається пояснити свій метод аналітичного розкладання образу, який розкриває та демонструє протилежні тенденції його розвитку, що проявляють принципову непоєднуваність і неможливість синтезу. Однак ця спроба "перекласти" своє трагічне світовідчуття в естетичні категорії не виправдалася, оскільки естетична система піранделлівського гуморизму абсолютно не переконує. Проте тут, на сторінках цього програмного твору, ми, більше ніж деінде, чітко бачимо тривале переслідування митця світом, який ускладнюється і вивертається від нього. Як проникливо зауважив дослідник творчості Піранделло Салінарі, гуморизм - "це не стільки естетична категорія, скільки характеристика психологічного стану людини, яка завжди поза грою". Отже, і "Паскаль", і "Гуморизм" - це перші здогадки письменника щодо усвідомлення того, що як людина, так і світ представляють собою не що інше, як мінливу сутність та розсипаються на безліч варіантів під впливом обставин. Кожне припущене "якщо" відкриває нові можливості. У світі-хаосі, де навіть саме розуміння себе є завданням

непередбачуваним, розмова про взаєморозуміння здається обманом. Суспільні угоди виявляються безплідними в умовах такого хаосу. Піранделло вбачає пошук виходу в особистому розвитку кожного окремого індивіда, навіть якщо йому відомо наперед, що ці пошуки не мають перспективи успіху.

Піранделло творив свої містичні оповідання та згадував Сицилію, адаптуючи свої раніше написані оповідання на замовлення актора Анджело Муско в п'єси для театру: "Ліула", "Поміркуй, Джакоміно", "Ковпак із бубончиками". В цей період також була створена його перша "незвичайна" п'єса "Це так, якщо вам так здається". За нею слідували й інші, які були також дивними: "Насолода в чесноті", "Все як у порядних людей", "Як колись, але краще, ніж колись", і так далі.

В продовження вище згаданої теми, параноїдальна атмосфера в будинку драматурга не пройшла марно, вона наче впливала на твори і виявилася зігріваючою для нього як творця, який з такою патологічною систематичністю розробляв тему твору "Якщо вам так здається, це, мабуть, так".

Захоплення раціоналізмом, що визначало Піранделло до його двадцятих років, викликало в нього внутрішню пустоту. Відмова від будь-яких абсолютних переконань, безплідність раціоналістичного самоаналізу довели його безрезультатність у практичному житті. Людина, яка завжди трималася поза грою, відчула потребу приєднатися до неї. Щоб вижити в пустелі відсутності віри, треба було хоча б у що-небудь вірити. Однак, коли питання віри стає на порятунок, спроба може виглядати безнадійною.

З 1920 по 1936 рік (рік його смерті) Піранделло активно починає пошуки шляхів до виходу. Він експериментує з прийняттям соціальної демагогії фашизму. Спроби звернутися до божественного призводять до створення "програмних" художніх п'єс, таких як "Лазар" і "Нова колонія", але вони залишаються абсолютно не переконливими. Однак, не знаходячи

слідів ні на землі, ні на небі, Піранделло систематично повертається до свого минулого курсу: він проводить внутрішні пошуки. Цього разу він відмовляється від вірності богині Розуму. Раціоналіст, який колись вважав, що лише здатність мислити є справжньою людською властивістю (хоча визнавав, що розум - це лише поверхневий шар глибокого колодязя), тепер запускає свої руки в глибини джерела, щоб рухатися у напрямку нового розуміння. Твори, що були написані ним у цей період, а також його найкращий роман "Один, ні одного, сто тисяч" досліджували тему життя як послідовності відчуттів. Для Піранделло гострота відчуття, глибина передчуття, все, що робить людину зв'язаною з природою, стає фундаментальним. Його заклик "Життя настільки належить землі, що йому несприятливе небо!" стає виразом душі, яка відкидає не тільки бога, але й "божественне" в самій людині - здатність мислити.

У прозовій творчості Піранделло можна виділити два відмітних періоди: розумовий та імпресіоністичний. Проте, у його театральних роботах він залишався "гумористом", тобто майстром аналізу. Варто зазначити, що багато з його драматичних творів в суті не втілюють його "гумористичних" нахилів. Візьмемо, наприклад, його ранні п'єси, де антиномія між життям як вічною зміною та формою як застоєм, позбавленим сенсу вивчається через протиріччя між застарілими формами буржуазної моралі та потребами живого існування ("Ковпак з дзвіночками", "Подумай, Джакоміно"). Або розгляньмо твори, де філософська теза про відносність будь-якої істини "розігрується в обличчях" ("Така, як ти хочеш", "Це так, якщо вам це так здається"), або його пізні театральні міфічні п'єси "Лазар" і "Нова колонія", де тканину розпадаючого життя роблять, ніби моральним абсолютом, - всі ці твори, фактично кажучи, представляють собою здавна встановлений жанр драми "a tesi". Багатомовність та прямолінійна логіка, навіть якщо вони служать своєрідним доказом парадоксу, залишаються хай прямими, та складними.

Хоча сам Піранделло може вважати, що насиченість філософськими питаннями додає новий вимір його творчості, насправді це виявляється скоріше не художнім, ніж художнім творчим виявом. Безкінечні самообмеження в ім'я формальних обов'язків та недовіра до природних проявів життя (помітно, що він уникав вимірювання температури та не дозволяв лікареві виміряти пульс) - загалом, цей страх перед життям, який висував його з життєвої реальності у сферу творчості, одночасно пригнічував його художню безпосередність та повноту світосприйняття. Та еволюція, яка відбувалася в творчості драматурга і його перетворення на художника були результатом незмінності його філософії, адже він здобув художнє уявлення про світ. Якщо Піранделло в своїй прозі викликав перемогу чарівності "об'єктивності", що виявляється у його пізній імпресіоністичній прозі, то в театрі він став "гумористом" - митцем, який досягає результату завдяки раціоналістичному аналізу об'єктивного світу. У його кращих п'єсах, написаних на початку 20-х років ("Генріх IV", "Шість персонажів у пошуках автора"), Піранделло залишається вірним мистецтву аналізу. Динаміка драматургії Піранделло може бути розглянута як перехід від літературного тексту до театрального. Театр "гумористичний" Піранделло відзначався не лише вербальним і розумовим аспектами, але й включенням сценічного виміру. В його театральних методах виразності він прагнув до сили безпосереднього впливу, аналогічно до описової сили його зрілої прози. Пройшовши цим шляхом, Піранделло здійснив численні відкриття, що буквально революціонізували італійську сцену. Театрознавець Дж. Календолі перераховує ці інновації, такі як: "Створення персонажа поза органічними і психологічними схемами натуралізму", "сцена - аморфний простір, де драматург може створити кілька місць, позбавлених натуралістичного співвідношення" (відмова від сцени як єдності з натуралістичним підходом), "підкорення театрального часу і простору законам

хронологічної послідовності" та інші. Всі ці нововведення, як і завжди у випадку відкриттів, що "лежать у повітрі", увійшли в історію італійської сцени анонімно. Зазначені засоби виразності вже тоді використовувались представниками всіх художніх течій, починаючи від футуристів і закінчуючи експресіоністами. Таким чином, хоча Піранделло відзначався на початку нового театрального шляху, його сценічні методи не несуть на собі відбитку його індивідуальності, і саме тому легко інтегруються та адаптуються до будь-якої системи. Отже, хоча виникнення цих методів є свідченням еволюції Піранделло, справжній його розвиток виявився в еволюції "Персонажа" – найспецифічнішої категорії в естетичній системі Піранделло. Спочатку персонаж представляє собою деталізований образ реалістичного героя у веристській новелі, визначаючись конкретною системою характеристик. Він є італійцем, сицилійцем, чиновником, ревним чоловіком, ніжним батьком і так далі. Усі ці аспекти є першою і останньою істинною інформацією про нього.

Для ілюстрації, розглянемо персонажа з новели "Тарара", який слугує прототипом Чампі з подальшої комедії "Ковпак з бубонцями". В історії "Тарара" чиновник завершує свою справу вбивством дружини після виявлення її зради. Він реагував відповідно до свого внутрішнього стану. У п'єсі "Ковпак з бубонцями" Чампа виявляється не таким простим: є те, хто він насправді, і є те, ким його уявляють інші, яку роль він грає в загальній грі. Отже, насправді він знає про невірність своєї дружини, але, доки не розкривається його ганьба, виграє незнання. Коли дружина його начальника викриває зраду чоловіка і спричиняє скандал, Чампа відмовляється від своєї виграної ролі і зізнається, що він вже давно все знає, але не хоче терпіти ганьбу. Він згоден залишити все як є, лише якщо жінку коханця його дружини оголосять божевільною, таким чином, відвертаючи ганьбу від себе. Залишивши свою виграну роль, Чампа знову впадає в свою звичну маску. Отже, герой піддається розголошенню, його

справжня сутність виявляється, а після цього він знову прикрашає себе своїм звичним і, що найважливіше, життєво важливим обличчям. Важливо відзначити, що "абсолютна істина", інакше кажучи, справжня сутність, існує: персонаж може мати два або навіть три внутрішні шари, але останній шар все ж таки присутній.

Цей мотив розкриття персонажа виявляється в безлічі п'єс Піранделло, і "Генріх IV" можна вважати шедевром цього жанру. На першій сцені з'являється чоловік, що втратив розсудок. Двадцять років тому, під час карнавалу, він впав з коня і, отримавши удар у голову, втратив розум: відтоді він переконаний, що він - Генріх IV, та одягнений у той самий костюм, який був на ньому в той фатальний день. Він проживає у власному замку, і протягом двадцяти років оточуючі утримують у нього ілюзію: усе в його оселі прикидається, наче це подвір'я самого Генріха IV. Проте лікар вирішив радикально змінити стратегію для повернення розуму свого пацієнта. Він привозить до будинку чоловіка, який вважає себе Генріхом IV, жінку, яку він кохав двадцять років тому, і їхню молоду доньку. Лікар сподівається, що представництво обох жінок допоможе "Генріхові" відчувати двадцять минулих років. Однак перші відвідини призвели до того, що приїхала лише жінка, без доньки, але в супроводі лікаря і її нового коханця. Роздратований цією зустріччю, хворий розкриває свою "імператорську" таємницю: виявляється, що він вже вісім років здоровий і просто перемагав усіх, вигадуючи своє хворобливе становище. Він вирішив, що краще жити чесним і логічним, хоч і чужим, життям, ніж у подвійному і марнотратному світі, в якому живуть його оточуючі. Особливо його обурило те, що жінка привезла із собою нового коханця, який увійшов у його життя двадцять років тому. Одержавши можливість побути наодинці з суперником, він висловлює йому всі свої думки і додає, що того дня, коли він впав з коня, це сталося не випадково: хтось зумисно поранив його коня, і він постраждав. Проте він бажає

продовжувати грати у комедію. Але тут його коханець вже обурений вигукує: "Ти не втратив розуму!". "Я не втратив розуму? - відповідає "Генріх". - Так ось, тобі це!" - і вражає його шпагою в живіт. Суперника забирають, а хворий стверджує, що тепер він просто змушений залишатися нечуваним до кінця свого життя. Як вбачаємо, це одна з тих хитростворених п'єс, які завжди здаються Піранделло надто вигаданими. Це все той самий трюк демонтажу характеру, але в даному випадку операція виконується з надзвичайною вправністю. По-перше, вражає надмірність постаті персонажа: зазвичай герой у Піранделло має досить звичайний вигляд - він повинен "вписуватися" в своє оточення, і його справжні дивацтва виявляються лише під час демонтажу. Тут справжня сутність героя відображена вельми яскраво: гра виявляється викрученою в зворотному напрямку. По-друге, момент переходу з одного образу в інший, який зазвичай у Піранделло виявляється у словах, адже він схильний вважати, що персонаж формується через слово, тут фіксується саме в дії: "Генріх" вбиває свого суперника саме тому, що він здоровий і все розуміє, а потім, щоб уникнути відповідальності, знову ховається в божевілля. Здається, що "Генріх" виходить з одного шару реальності, де він завдяки своєму умисному божевіллю недосяжний для оточуючих і не спілкується з ними, і входить у шар, який "спілкується"; удар - і знову він стає недосяжним. Проте, навіть якщо "Генріх IV" є своєрідною вершиною, вона не представляє собою найкращого зразка п'єс Піранделло. Ця вершина, хоч і досягає можливої формальної досконалості у грі роздягання персонажа, здається, вичерпує тему, яка, в кінцевому підсумку, розкриває голу сутність через всі шари одягу. Справжній образ "Генріха" існує, але він не бажає, і в кінці кінців, не може його виявити. При цьому мені важко погодитись з Луньяні, який стверджує, що соціальна трагедія у Піранделло перетворилася на "трагедію свідомості", оскільки саме це повне розпадання особистості є виявом стану суспільства, що

характеризується повним розпадом людських зв'язків. Саме останнє розуміння привело Піранделло до справжньої трагедії, тут він точно та глибоко висловив головну антиномію свого часу. Щодо іншого аспекту, вона була виражена опосередковано, аналогічно до того, як "крайній ступінь душевного розпаду" виражався у "Шість персонажів у пошуках автора".

Коли в зал вже входять глядачі, завісу вже піднято, а сцена готова для репетиції п'єси Піранделло "Гра інтересів". Актори поступово збираються, режисер з'являється з глибини залу для глядачів, проходячи центральним проходом між кріслами, і піднімається на сцену через бокову драбину. Після короткого сперечання з прем'єркою, яка, як завжди, запізнилася, починається репетиція. Режисер пояснює акторам їх завдання, виражаючи своє невдоволення "цим Піранделло, якого зрозуміти - це справжнє випробування", і актори займають своє місце на сцені. Неочікувано, з'являється швейцар з купкою людей, рушаючи крізь залу з якимись справами до режисера. За означенням Піранделло ця купка людей і є персонажами. Вони повинні були носити маски, що назавжди закріплювали основний "мотив" (Батько - каяття, Падчерка - помста, Мати - скорбота і т.д.). Персонажі страждають від того, що не можуть знайти своє фізичне втілення, марно шукаючи автора, який надав би їм реальність. Вони прийшли до театру, сподіваючись відтворити свою драму на сцені. Спочатку режисер відкидає їхню незвичайну пропозицію, але потім, захопившись змістом їхньої драми, згоджується. Зміст драми описується так: перед нами пара (Мати, Батько). Він - насильник; вона - жертва. Їхнього єдиного сина, Батько забирає у Матері та відправляє в село, щоб він ріс у "здоровій атмосфері". Однак, мати і дружину вирішує підтримати небагатий чиновник, що працював на її чоловіка, і так само, як вона потерпав від життя. Між ними виникає невиражена симпатія. Чоловік помічає її і, користуючись можливістю зблизитися, віддаляється від

дружини, обґрунтовуючи своє рішення її благом: він дає двом коханим можливість об'єднатися. Нова пара починає спільне життя, наповнене турботами, поки колишній чоловік таємно стежить за їхнім життям здалеку. В них з'являються ще троє дітей, але потім батько родини вмирає, а колишній чоловік втрачає зв'язок із своєю колишньою дружиною. Тим часом бідність сягнула критичних меж, і старша дочка, задля того щоб забезпечити їжу родини, вирішує працювати "на панелі". Їй допомагає мадам Паче, яка оголошує, що у неї модний ательє і також утримує будинок терпимості для "порядних панів". Фатальна зустріч настала, коли приємний пан виявився її вітчимом. Вони не впізнають одне одного, і невідворотні події майже готові відбутися, коли несподівано втручається Мати, яка в останній момент дізнається про все, що відбувається. Сцена взаємного викриття розгортається, і Батько, визнавши свою провину, бере на себе відповідальність за родину. Він старається допомогти своїй колишній дружині, але перешкодою є глибокий розрив, що стався між Матір'ю і Старшим сином та вітчимом з Падчеркою. Вони марно намагаються врегулювати відносини, які перетворились на нестерпні, і в той час, коли молодші діти залишилися без нагляду, трапляється нещастя: чотирирічна дівчинка тоне у фонтані, а її брат вчиняє самогубство. Сюжет цього твору розгортається неоднозначно, розкриваючи свої таємниці шар за шаром у хаотичному переплеті міркувань та вчинків персонажів, режисера і акторів. В решті-решт, режисер повністю плутається, відмовляється від ідеї п'єси та покидає сцену. Твір закінчується.

Проте, навпаки від інших творів Піранделло, де передати сюжет означає розкрити всю суть, п'єса про шістьох героїв не вкладається в такий простий переказ. Це через те, що основне в ній – це не події, що відбуваються з персонажами чи акторами, а "як саме" це відбувається.

Отже, якщо розглядати цю драму у контексті її сюжетної послідовності, вона не викликає великого зацікавлення. Так само не захоплює і динамічно описаний світ реальності, де існують режисер і актори. Навіть улюблена думка про те, що будь-яка істина є відносною (в історіях, які нам розповідають Падчерка і Батько, підходять прямо протилежні підходи: вона бачить події одним способом, він - іншим), в цьому випадку не є головною темою драми, а знаходиться на її межі. Ефект "дивацтва" виникає тут через злиття фантастичного та реального планів, коли творіння мистецтва - Персонажі - стають більш реальними й більш живими за акторів, які, мовляв, існують в реальному світі. Їхня несподівана поява з глибини амфітеатру (важливо зазначити, що в ті часи це не було стандартним прийомом) раптово приближувала їх до глядачів, тоді як традиційна відстань між "акторами" і глядачами залишалася. В тексті Батька можна виявити безліч відомостей, в яких виражено цю ідею Піранделло про реальність існування Персонажів та нереальність - людей. Проте справжнє вираження цієї думки набуває сенсу лише в постійному порівнянні двох планів та їхнього співвідношення. Спочатку автор уважно розділяє розповідь персонажів про минуле і сучасність. У процесі розмови персонажі висловлюють свої думки, а час, неначе струмок, безупинно плине. Під час прем'єри режисер зазначає свої враження від тексту, звертаючи увагу, на те, "як діти можуть докучати на сцені". Батько персонажа спокійно завершує його занепокоєння, запевняючи, що це тимчасово і діти не будуть "довго вас турбувати". Потім, в межах театральної ілюзії, відбувається перерва - машиніст ненавмисно опускає завісу, і режисер виходить, взявши з собою Батька, щоб разом переглянути записану драму. За ними йдуть актори та глядачі, і починається антракт.

У другому акті подання минулого Персонажів стає все більш виразним. Всі вони відзначають унікальність та неповторність того, що трапилося з ними. Падчерка відкидає пропонований директором зелений диван,

аргументуючи це тим, що насправді, в будинку мадам Паче, він був "жовтий, плюшевий, в квітах, просторий і надзвичайно комфортний". Батько робить той самий крок, відкидаючи актрису, яка має виконати роль його дружини Амалії, кажучи: "Для мене Амалія - це тільки вона і ніхто інший". Драма Персонажів унікальна, і лише вони самі можуть зіграти або пережити її. Нарешті настає кульмінація: спільними зусиллями сцена готова. На сцені з'являється Падчерка, що очікує прихід клієнта. Вона ще не відає, що ним буде її вітчим. Двері відчиняються, і входить мадам Паче, якої раніше не було серед персонажів і яка фігурувала лише у оповіданні. Це мовби матеріалізоване диво мистецтва, яке здається більш реальним за так зване реальне життя. Поява мадам Паче відразу ж призводить до з'яви Матері, яка, наче тигриця, нападає на спокусницю своєї доньки. Та відступає, як це відбулося у той фатальний день, і Батько роз'яснює: "Вони не можуть бути разом". І додає: "Якщо вони будуть разом, кінець, як ви розумієте, настане миттєво, і вся дія вийде з-під контролю". Цими словами він, ніби, підтверджує необхідність і невідворотність їхньої драми. Драма що, схожа на реальне життя, насамперед, небезпечне через різноманіття можливих розвитків.

На кінець, події, які з'явилися разом із мадам Паче та Матір'ю, знову перетворюються з безпосереднього існування в "розповідь про...", а точніше - в показ: Батько і Падчерка різним чином описують сцену "спокуси".

У третьому акті Персонажі знову розповідають про те, як їхня драма розвивалася далі. Падчерка згадує свою маленьку сестричку і те, як вони разом гуляли. Вона згадує, як сестричка не помічала великих квітів, а збирала лише маленькі. Падчерка бере дівчинку на руки і йде до фонтану. Біля фонтану стоїть її молодший брат, якого вона не виносить. "Якщо дівчинка впаде, - каже вона йому, - то пам'ятай: ти будеш винен..." Потягнувши його за рукав, вона виявляє у нього револьвер. Після цього

вона спускає дівчинку у фонтан так, що її перестає бути видно, сама опускається на коліна і, впираючись ліктями у бар'єр, вдивляється углиб. Незважаючи на всю реальність чисто фізичних дій, які відбуваються тут, це, проте, не просто матеріалізована сцена, а скоріше розповідь про неї. Розповідь, яка своєю жахливою наочністю (ще одна формальна знахідка Піранделло), мовби курсивом підкреслює страхіття того, що трапилося. Проте в оповіданні з'являється Старший син, який до цього часу мовчав: посварившись із Матір'ю, він вирушиє у сад. Там, поруч із фонтаном, стояв хлопчик із "божевільними очима". "Я вирушив до нього", - зізнається син. Дійсно, син підходить до кущів, де Падчерка залишила хлопчика, і... У цей момент з кущів лунає постріл. Мати негайно вибігає на сцену, кричачи: "Мій сину, мій сину!" Хлопчика швидко забирають зі сцени. Для глядачів, акторів і режисера, хлопчика вже вбито. Це подія, яка відбулася на тій самій шкалі подій, що і поява мадам Паче. Реальність мистецтва проникає в життя, руйнуючи всі резерви здорового глузду. "Він насправді поранений?" - здивовано питає директор. "Помер! Бідний хлопчина!" - відповідає прем'єрка. Це викликає заперечення в прем'єра: "Він не думав помирати! Це ж гра!". "Не гра! Це реальність..." - стверджує Батько. Персонажі рухаються вперед. На їхніх спинах з допомогою освітлювача з'являється зелене освітлення, а на ньому величезні тіні померлих. Дітей немає - вони вже померли, і глядачі бачили це своїми власними очима. Персонажі спускаються зі сцени і проходять через зал. Падчерка відстає, а потім наздоганяє їх. Біля дверей вона обертається і, поглянувши на приголомшених глядачів - як у залі, так і на сцені, - вона сміється різким скреготливим сміхом. Таким загальним настроєм завершується п'єса.

П'єса, не відбувається жодного демонтажу чи розкриття, яка відзначається незвичайністю для Піранделло. В саме цьому випадку Піранделло висловлює непотрібність демонтажу Персонажа, чия сутність

полягає в масці. Драматург висловлюється про мистецтво як про єдиний простір, де особистість може знайти втілення. Наполегливість Персонажів на їхній автентичності у порівнянні з ефемерним існуванням реальних людей з відсутністю їхньої особистісності - це, фактично, визнання в мистецтві характерних ознак справжнього існування, які, за переконанням Піранделло, відсутні у реальному житті. П'єса "Шість персонажів у пошуках автора" виходила на сцену в 1921 році. Попередньо до цього твору автор написав і поставив понад десяток інших, як власне і опісля нього, проте, важливо зауважити, що нічого схожого на цю п'єсу він більше не створив. Історія мистецтва має випадки, коли автори створюють багато творів, що об'єднуються одним тематичним чи стилістичним напрямом. Але у випадку Піранделло це створіння є унікальним.

Як відомо, Піранделло володів вражаючою продуктивністю: по завершенню однієї п'єси, він одразу ж приступав до написання іншої. Проте це постійне творення замість справжнього проживання власного життя призвело до того, що його творчість вражала своєю анемічністю, де було дуже мало справжніх творчих вершин або повноцінних щасливих досягнень. Начебто він писав, як і жив, у півсили. Ми вже обговорювали витoki цього явища та страх автора перед життям. Однак, починаючи з "Шести персонажів", можна припустити, що цей вид ескапізму - уникнення реальності через мистецтво - став для нього свідомою філософією життя. Проте був цей страх перед життям інстинктивною чи свідомою установкою, це не могло не впливати на мистецтво, роблячи його менш повнокровним. Піранделло, здається, не дихав життям на повні груди, і якщо спочатку він міг сприймати це як свою слабкість або особливість, то з часом, тим більше, опинившись у тоталітарному режимі, він почав бачити свою втечу від реальності як єдиний спосіб існування, який був гідний вільної особистості. Публічно визнаючи режим Муссоліні, внутрішньо Піранделло глибоко відчував себе

чужим до нього і обрав шлях, який, за його умов, здавався оптимальним. Піранделло відвернувся від життя і знайшов утіху в мистецтві.

Навіть якщо він вважав, що таким чином трагічний конфлікт "вільна людина - суспільство" успішно вирішується, ушкоджена природа його творчості свідчить про те, що в реальності це було не так. Витіснення мистецтва з сфери життя перетворюється для художника на трагедію. Такий висновок випливає з аналізу його останньої і улюбленої п'єси - казки "Гірські велетні" (1931-1936), з якої залишилися лише два акти та розповідь про те, що мало відбутися у третьому, складені сином письменника, Піранделло-Ланді.

В далеких горах, подалі від цивілізації, знаходиться вілла "Невдах". Власник цієї вілли, поет Котроне, обрав віддалене життя від людей, після того, як вирішив, що їм не цікаве мистецтво. Образ "Невдахи" представляє собою варіант Персонажа із несподіваною драмою, що чекає на своє втілення, творячи мистецтво для самого себе. Котроне володіє чарами і може надавати життя не лише драмі "Невдах", але також перетворювати в реальність сни, думки та бажання всіх людей. Те, що для інших залишається на рівні підсвідомих мрій, у його виконанні стає об'єктивною реальністю мистецтва.

На віллу завітає бродяча трупа артистів, яку представляє Ільзе, Граф, що є її чоловіком і решта трупи. Заплутана історія цього пересувного театру розгортається таким чином: Колись Ільзе була графінею, ще не прем'єршею, і кохана Поетом. Після відмови Поету, той покінчує із собою. Отже, вражена його смертю, Ільзе вирішила присвятити себе мистецтву. Граф, що надійно кохав її, вклав у театр усі свої гроші і став його лідером. Зібравши трупу, вони мандрували селами й містами, виставляючи п'єсу покійного Поета. Однак їхні виступи зазвичай супроводжувалися холодним або іноді навіть глузливим прийняттям. Знаходячись на межі бідності, актори прямують в гори, намагаючись виставити п'єсу ще раз в

одному з сіл. Дізнавшись, що на їхньому шляху знаходиться чарівна вілла, вони вирішують там заночувати. Невдахи, які виявились не особливо гостинними, спочатку намагалися вигнати прибульців, використовуючи різні страхіття з арсеналу чаклунства, що Котроне мав в своєму розпорядженні (грим, блискавка, привиди). Проте, побачивши, що непрохані гості залишаються невразливими, вони припинили спроби відлякати їх і прийняли як своїх. Котроне повідомив, що вілла досить велика, і вони можуть спільно жити, творячи чудеса для своєї власної насолоди. "Хоча у нас може бракувати деяких обов'язкових речей, але зате у нас є нескінченно багато зайвого", - промовив він до Ільзе, підкреслюючи, що під обов'язковим розуміє матеріальні потреби, без яких більшість людей не може обійтися, а під зайвим - мистецтво, яким більшість легко може пожертвувати. "Відмовляючись від всього, ти отримуєш владу над усім світом", - додав він. Але Ільзе не бажає відмовлятися від усього: вона прагне створювати мистецтво для глядачів, і вже завтра планує представити виставу в найближчому селі. Котроне стверджує, що в селі давно відсутній театр, в ньому є лише кінотеатр і стадіон, і що люди не зацікавлені у мистецтві. Тим не менш Ільзе наполягає, і він погоджується допомогти їй у підготовці до завтрашньої вистави, хоч і відчуває негативні пророцтва. Далі йде зміст третього акту, що дійшов до читача через переказ сина Піранделло.

Тривала ніч, під час якої Котроне продемонстрував свою магію трупі, і на ранок всі вирушили до села. У селі відзначається свято, присвячене весіллю Гірських велетнів, які володарюють цими місцями. Люди, вважаючи себе слугами гігантів, представляють населення села, куди трупа Ільзе привезла п'єсу відомого Поета. Однак, велетні не з'явилися на виставу, обмежившись лише відправленням грошей (не без натяку на субсидії Муссоліні для театру Піранделло). Натовп з тисячі дивакуватих глядачів вирушили на площу, гучно вимагаючи початку події. Глядачі

абсолютно не розуміють, що їх чекає від театру і сподіваються на виступ естрадних артистів та танцюристів. Коли перед ними виступила Ільзе, розпочавши свій віршований монолог, вони залишилися розчарованими. Невдоволені глядачі перервали її та вимагали виконання якогось пісенного номера. Відмова Ільзе супроводжується обуренням глядачів. Роздратована Ільзе образила їх, назвавши неосвіченими, і тоді вони, розлючені, кинулися на сцену. Граф і товариші з трупи намагалися захистити Ільзе, але розлючений натовп, на жаль, поклав край її життю. Помістивши тіло Ільзе на віз, мандрівна трупа знову вирушає в подорож, а Котроне залишається із своїми Невдахами та ще раз переконується у тому, що він був правий, коли відмовився надавати поезію людям. Ця зрозуміла алегорія розповідає про долю мистецтва в сучасному буржуазному світі. Велетні, які надають мистецтво, як ідеї "духовного піднесення" народу, водночас, людям це мистецтво не потрібно. Художник, що носить феску не тому, що "втратив віру", а тому, що "поезія християнства зазнала поразки". Слід відзначити, що феска була частиною фашистського партійного одягу. Усі ці деталі доволі прозоро вказують на положення Піранделло в фашистській Італії. Піранделло відкрито вражав автобіографічними мотивами у казці, описуючи свій власний будинок як "віллу Невдах" з галявиною, облізлим кипарисом, фасадом із обваленою червоною штукатуркою, зеленими дверима, що облуплюються, чотирма сходишками із боків дверей і двома маленькими напівкруглими балконами. Якщо придивитися до п'єси у контексті всієї творчості Піранделло, стає очевидним, що вона розглядає тему Персонажів у тому вигляді, в якому вона з'являється в "Шести персонажах у пошуках автора". Залишаючи осторонь Котроне, який є єдиним персонажем, що представляє тут Особистість, оскільки він вільний від соціальних зобов'язань і не приховує своєї істинної сутності, а ще дійсно має власну ідентичність як художник. Враховуючи, що Ільзе уособлює Поезію, а не варіант митця, як може

здатися на перший погляд, можна сказати, що всі інші персонажі п'єси є подібні до тих, що розшукували свого автора у відомій п'єсі 1922 року. У деяких місцях Піранделло розгортає зміст драми, до прикладу, у випадку з Графом та його мелодрамною історією. Інколи ж він лише натякає на цю драму, до прикладу, у випадку Спіці - першого коханця трупи, який, ймовірно, вже давно і безнадійно закоханий у Ільзе. Але більшість персонажів просто приховують свої справжні обличчя під масками. Не випадково Піранделло так виводить ці маски у деталі, і це нагадує нам, що найбільше, що можна побачити, - це не їхні характери, а їхня типовість. Наприклад, товариші Ільзе описані так: Діаманті, друга дама трупи, сорок років, вражаючий бюст, яскраво накрашена, трагічні брови, великий ніс, у кутах рота дві коми - чорних, як вугілля волосся, і кілька волосків на підборідді, велика лисина моркв'яного кольору, волосся, яке залишилося тільки у вигляді двох невеликих трикутників по обидва боки голови, блідий, веснянковий вигляд і т.д. У описі Ільзе відсутні подробиці, і ми знаємо лише те, що вона руда, одягнена у лілову сукню з глибоким декольте та довгими широкими рукавами. Однак Піранделло, швидше за все, не мав на меті створити "повний портрет" Ільзе як характеру, маски чи особистості. Для нього цей образ просто був втіленням мистецтва. На відміну від Котроне, Ільзе не створює мистецтва, вона є самим Мистецтвом. Аналогічно, акторка його театру Марта Абба - молода руда жінка несподіваної краси, остання і, можливо, дуже пізня любов Піранделло, ймовірно, надихала уявлення драматурга про мистецтво. Товариство Котроне, яке повне Невдах, можна розглядати як Персонажів, можливо, із своєю драмою, але подробиць про цю драму читачу відкривається мало. Відомо лише, що так само, як і Котроне, вони відмовилися від "турбот та тривог" повсякденного життя, обираючи реалізацію себе через мистецтво та чаклунство Котроне. Крім того, у п'єсі з'являються фантоми та привиди - жахливі ляльки, які допомагають

Котроне втілювати своє наївне чаклунство. Важливо, що Піранделло підкреслює наївність чаклунства через образ Котроне, котрий відкриває перед нами свої технічні прийоми - використання масок, ефектів освітлення і т.д. Неважливо, як відбувається чудо - важливо, що це чудо. Усе чаклунство Котроне базується на його амбіціях і простоті: перетворення життя в поезію, життя як переджиття, а мистецтво – як саме життя. Котроне не зміг переконати Ільзе, і, згідно з розповіддю Стефано Піранделло, вона, на жаль, гине. Чи вдалося Піранделло переконати самого себе і чи вірив він, що шлях, обраний Котроне, може врятувати ситуацію? Ймовірно, він бажав вірити, аніж по-справжньому вірив, адже Котроне видається надто безжиттєвим, та несумнівно, що саме ця версія була автору до душі. Як Котроне, сповнений категоричної ревності, виключив Поета з табору художників... Поета звинувачують у самогубстві через кохання до Ільзе, а Котроне каже: "До чого тут поезія? Поет - той, хто пише вірші, а не той, хто кладе на себе руки!" Отже, Поет - це той, хто занурюється в світ віршів, а не той, хто вбирається в життя або, навпаки, вмирає через надто глибоке його споглядання. Саме через це Піранделло, як Котроне, уникав інтенсивного життя. Він навіть не прагнув до цього. За такою заспокійливою концепцією Піранделло провів останній рік свого життя. У ніч перед смертю він обмірковував третій акт "Гірських велетнів" - той самий акт, у якому люди вб'ють Поезію.

І свій власний кінець, Піранделло влаштував так, щоб він не асимілювався в течію життя, від якої він відчував глибоке відторгнення. У своєму заповіті він заборонив будь-які заходи, пов'язані зі світськими або релігійними похоронними обрядами. Він бажав, щоб його прах був спалений і розсіяний, виражаючи в цьому бажанні не лише відмову від існування, але й той майже забобонний жах перед "плотською" матеріальністю життя, який був йому притаманний.

Отже, можливо, доречно сказати, що смерть творця, згідно з його поглядами, вийшла кращою, ніж життя. Навіть якщо Піранделло сподівався, що життя вдалося таким самим як і мистецтво. Слід визнати жалюгідність всієї концепції життя та мистецтва через трагедію, що полягала в тому, що драматург не міг реалізувати себе як художник. Його прагнення знайти компроміс в житті і мистецтві виявилось трагічним і його твори, створені "на заміну" живому життю, несуть в собі темну епоху і трагічність своєї ери.

РОЗДІЛ II ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ЗА П'ЄСАМИ Л. ПІРАНДЕЛЛО В УКРАЇНІ 1991–2023 РОКІВ.

2.1. Вистава “Гірські велетні” (1991-н.ч.)

Режисер: Ярослав Федоришин

Місце: львівський академічний духовний театр “Воскресіння”

Прем'єра: весна 1991 року

Жанр: незавершений міф про мистецтво

Одна з перших вистав театру на українській сцені. Щодо змісту п'єси, її розгляд як міфу про театр не дозволяє вважати його демократичним.

Драматург, через персонажа Катроне, приходять до висновку, що його улюблене мистецтво, на жаль, не є спільним надбанням народу і вимушене існувати лише як мистецтво для мистецтва. Тому герой вирішує здійснити свої наміри у створенні власного художнього монастиря, де театр буде поважатися та зростати до рівня культу. Сучасний об'єкт релігійного поклоніння вже включає в себе молитву: "Дякую Богу за те, що Театр існує, і віддають йому життя, віддаються йому на користь, забувають, вмирають, приносять жертви, і в якій емігрують, не знаючи, як жити в реальності... Та як взагалі жити в цій реальності!" Усю свою енергію проповідник Катроне зосереджує на групі акторів, які вже вийшли "з іншого світу" та є байдужими до естетичних аспектів. Ця трупа, яка не знайшла успіху "там", ще не зовсім готова прийняти несподівану реальність "тут". Театральний месія вражає чудесами творчої сили,

перетворюючи людські думки, сподівання та сни в реальність мистецтва. Тим, хто вірить у нову релігію, обіцяє створювати єднання духу актора з духом персонажа. Для трупи необхідний творчий пастир, і вони беззастережно віддаються йому. З іншого боку, Катроне, аналогічно Мойсею, є необхідним "сировинним" матеріалом для втілення своїх ідей, які виникали протягом років. (Вибачте за детальний розгорнутий опис п'єси, проте через відсутність публікацій на пострадянському просторі до 1936 року, це необхідно для більшого розуміння контексту.)

Протягом двох років тривала підготовка до вистави. Робота над матеріалом вимагала серйозного підготовчого етапу, включаючи вокальну, пластичну і навіть альпіністсько-циркову підготовку. Особливо нестандартне просторове вирішення, яке було запропоновано режисером і мистецьким керівником "Воскресіння" Ярославом Федоришиним, залишалося важливим елементом аж до останнього етапу підготовки. Режисерсько-художньою концепцією став канатний підйомник, що за сюжетом пролягав до гірської вілли. Використання аналога ліфта могло б створити враження, що всі зв'язки з зовнішнім світом мінімізовані, а житло стало максимально неприступним. Деякі епізоди вистави розгортаються у повітрі, на мережі безлічі переплетених альпіністських тросів. Виконавці літають по тросах, ніби ангели чи фунікулери, і навіть виконують акти кохання. Згідно з режисерською концепцією, сплетіння тросів символізує розділ між землею і небом, золоту середину, яку актори шукають під час підготовки до своїх ролей, і так далі. Відокремлені від землі артисти отримали завдання від режисера відмовитися від зафіксованих на репетиціях емоційних станів. Постановник вимагав, щоб пройдені моменти були кожного разу пережиті заново.

Оскільки драматургічний матеріал належить італійському авторові, а саме реформаторові старого італійського і європейського театру, Федоришин вирішив включити свою трупу в навчальну програму "del

arto" і тренінгову систему Піранделло. Враховуючи сказане, можна було б визнати Федоришина садистом, якщо б не той факт, що він сам відніс себе до стану акторів у цій виставі... Роль Катроне, міфотворця-режисера, львівський режисер не побоявся віддати нікому. За новими в Україні театральними методиками Федоришин прагнув вивести своїх акторів з втомлюючих стереотипів. Під час першої прем'єри старих стереотипів, здається, не було помітно, а нові... Однак нові "емоційні стани" виглядали ще свіжими. Зокрема, роботи окремих артистів переконували своєю природністю. Але якщо і наявні досягнення "створять штамп", то є інші оригінальні методики, які з'являться на світі.

Експеримент з переплетенням театральних методик, здається, викликав певний побічний ефект у вигляді відволікання глядача від розуміння тексту. Однак, хто сказав, що глядач повинен все розуміти! Мабуть, глядач повинен, як Катроне, який радив акторам у п'єсі, "не обмежуватися лише розумом, а довіритися власним почуттям"! І чому глядач повинен повністю досліджувати інтелектуальний комфорт в сприйнятті вистави, якщо сам автор переживав конфлікти між раціональним і ірраціональним?

2.2. Вистава "Трохи вина... або 70 обертів" (1996-2012)

Режисер: Дмитро Богомазов

Художник: Олександр Друганов

Музичне рішення: Олександр Курій

Місце: Київський академічний театр драми та комедії

Прем'єра: 28 червня 1996

Жанр: комічне дійство у шести новелах без антракту

У виставі приймають участь троє акторів. Сцена невелика та атмосферна. На ній розміщений один стіл і три стільці. Іноді відбувається повна трансформація сценографії, змінюючи простір. Виставу виконують відомі українські актори: Віталій Лінецький, Олександр Ганноченко та Володимир Цивінський.

Комічна трійця розважаються, вирішуючи загадки "проклятих питань" життя. Вони впливають на глядача, долаючи думки про те, що є справжньою істинною реальністю в цьому світі, а що - всього лише ілюзією. Піднімаються й питання про те, чи є смерть завершенням чи початком нового життєвого шляху. І хоча невелика кількість вина, звісно ж, не приведе до розкриття відповідей, але можливо, саме пригоди в цьому житті зроблять його яскравішим, і можливість ілюзії істини буде віддаленою і дивною. Лише три актори, за допомогою драматичного мистецтва, здатні перетворитися до невпізнанності, представляють шість різних новел. В одному з епізодів абсолютний сибарит трансформується в старого скнаря. Відбувається вражаюче відтворення сцен з божевільними пристрастями, вражаючими монологами, руйнуванням ілюзій та

справжніми істериками. Крізь призму гумору і іронії проходять усі людські емоції та складні аспекти буття, даруючи в кінці вистави надію з плеканням смутку. Після душевного "стриптизу" герої влаштовують святковий момент, підпалюючи свічки на великому торті, смакуючи вино та співаючи душевну пісню. Вони насолоджуються кожною миттю життя від імені всього людства та втілюють нову реальність прямо на сцені.

Хочеться звернути увагу, що вистава, яку поставив Дмитро Богомазов у 1996 році, отримала визнання на різних фестивалях і здобула визнання у глядачів Парижа та Нансі. Серед київських театрів цікавість до цієї вистави не згасає й досі. Після турне в Ізраїлі до її відданих прихильників приєдналися також глядачі з Ізраїлю.

Піранделло вмів використовувати тонкий психологізм та багатогранну театральність для зображення реального життя. Сам письменник називав свій стиль "гуморизмом", розповідаючи про звичайних людей, які ховаються за ілюзорними масками, уникаючи тягарів реальності.

2.3. Вистава “Шестеро характерів ненаписаної комедії” (2018-н.ч.)

Режисер: Віталій Малахов

Сценограф: Сергій Шевцов

Художник по костюмах: Ніна Руденко

Музичне оформлення: Володимир Борисов

Балетмейстер: Анжела Борисова

Місце: київський академічний драматичний театр на Подолі

Прем'єра: 10 травня 2018 року

Жанр: антидрама

Вистава є адаптацією п'єси Луїджі Піранделло під назвою "Шість персонажів у пошуках автора". По сюжету артисти збираються на репетицію театральної постановки Луїджі Піранделло під назвою "Правила гри". Однак раптом на сцену вторгаються шестеро незнайомців, і режисер настоює на отриманні пояснень, що відбувається. Ці невідомі особи стверджують, що вони представляють собою персонажів, що залишилися недописаними, незавершеними, і вони шукають автора, щоб той, нарешті, завершив їхню історію. Відбувається “театр в театрі”! Хоча цей театральний жанр офіційно називається "антидрама", навколо нього відбувалася справжня драма.

Вперше виставлена у 1921 році, п'єса пройшла складний шлях, зітканий грандіозними успіхами, адаптаціями та італійськими скандалами. Під час римської прем'єри автор був вимушений виходити з бічного входу Театро Валле, щоб уникнути обуреного натовпу глядачів. Частина аудиторії під час вистави кричала "божевілля". Цей епізод спонукав Піранделло написати пояснення до третього видання п'єси, де він детально

розкрив структуру вистави, пояснив повороти сюжету, взаємодію персонажів та основні ідеї, чітко і прямо. Тим часом у Мілані того самого року п'єса здобула великий успіх, так само як і на Американському континенті.

В Україні вистава з-за підтримки Посольства Італії та Італійського інституту культури, провела свою прем'єру без несподіванок і отримала високу оцінку як від глядачів, так і від представників критики та медіа.

Театральна подія, що поєднує елементи метатеатру та абсурду, розглядає взаємини між персонажами, акторами та авторами, викликаючи захоплення вашої уяви і примушуючи зануритися у внутрішні пошуки. Питання, які сценічні персонажі, озвучені Піранделло, висувують: хто насправді реальний? Чи персоніфікують актори своє власне існування? Чи можливо відокремити персонажа від автора? Які дії персонажів після завершення історії? Чи є у автора право відкидати їх у безладдя?

Складаючи художню оповідь, творець вигадує реальність, яка розпочинає свій власний існуючий шлях, іноді навіть поза контролем та усвідомленням самого автора. Таким чином, ми завжди знаходимося поруч з мільйонами альтернативних світів. Яка ймовірність того, що один із них коли-небудь покличе нас у наше вікно?

РОЗДІЛ ІІІ ПРАКТИЧНА РОБОТА НАД РОЛЛЮ ПАЛЕАРІ У ВИСТАВІ “А ЧО ЧОГО ТУТ КОПЕРНИК?”

Застільний період та робота з режисером

Період знайомства з майбутньою виставою є дуже важливим в акторській професії. 2 семестр магістратури розпочався в березні 2023 року. Під час першого семестру в акторського колективу відбувались пошуки матеріалу для вистави, та підібрати не вдалося. До майбутнього виступу залишалось часу біля 2 місяців. Необхідно було якомога швидше визначитись, тому актори не зволікали. За перший тиждень було повністю підготовлено залу для репетиційного процесу, за другий - відбулось звикання до нового простору та взаємодії з партнерами. Вибір впав на п'єсу Луїджі Піранделло «Краплина вина» за інсценізацією Дмитра Богомазова. Частина групи, яка вже закінчила акторський бакалаврат і мала роботу в театрі не була задіяна в постановці п'єси, отож, брали участь тільки новачки. В роботі було задіяно 6 людей. Символічно, що саме 6 персонажів шукають свого автора в одній з найвідоміших п'єс Піранделло, однак, ми свого автора мали. Режисер-постановник Микола Береза збирав нас по-декілька разів в тиждень для роботи над обраним матеріалом. Пари передбачали не тільки читки, а й етюди, під час котрих актори намагались знайти зерно ролі. Етюди проходили біля двох тижнів, поки не розпочались перші проби. П'єса була не простою, оскільки передбачала безліч не прямих конфліктів, а в деяких місцях взагалі їх відсутність. Для кожного актора необхідно було ретельно пошукати його персонажа та образ. Саме для цього нам знадобились етюди, в яких кожен актор щопари пробував відкритись з різних сторін. В етюдах актори

відповідали на різноманітні питання режисеру і самим собі. Такі як: «Хто я?», «Чого хочу?», «Де знаходжусь?», «Що люблю?». Це розвивало гнучкість образного мислення колективу. Оскільки режисер Микола Береза любить вільний стиль, що передбачає максимальну відсутність прив'язок, як до тексту, так і до конкретних характерів і місця дії, акторам на початках доводилось максимально відсторонено діяти у просторі, навіть попри встановлену логіку дій п'єси. Власне, це дуже вписувалось в концепт творчості Луїджі Піранделло, котрий присвятив його темі ілюзорності сенсу життя. Таким чином, репетиційний процес навіть коли розпочався на повну, до останнього передбачав максимальну гнучкість образів в емоційних станах акторів. Звісно, поступово прив'язки з'являлись, але відбувалось це природнім шляхом, поступовими та часто випадковими «народженнями» під час репетицій, без штучного додумування ярликів. Цей засіб спрацював і зробив в підсумку самостійний новий твір.

За сюжетом в п'єсі діяло 3 персонажа: Меїс, Палеарі і Пікароне. П'єса складалась з 6 не зв'язаних між собою епізодів. В першому епізоді за однойменною назвою, трійка персонажів сперечаються про значущість вкладу Коперника в історію людства своїм відкриттям кружляння землі навколо сонця.

Другий епізод мав назву «Повернена труна». Він починається з того, що Меїс і Палеарі обговорюють якусь труну, яка за словами останнього належить кавалеру Пікароне, що залишив її для себе під час похорону своєї дружини. Меїс приходить з конкретною метою - отримати грошову компенсацію від Пікароне за те, що його пес поцупив у нього в трактирі одну з розвішаних на продаж ковбас. Палеарі згадує, що Пікароне адвокат, який навіть податків не платить, однак Меїс впевнений, що цього разу Пікароне заплатить. З'являється Пікароне. Меїс розіграє перед ним

сценку, в котрій нібито просить в Пікароне адвокатської поради, розказуючи про те що трапилось відсторонено, не розкриваючи того, що мова йде про пса самого Пікароне. Лише після того, як Пікароне визнає, що господар собаки має відшкодувати гроші, Меїс розкриває цей момент. Однак, Пікароне виявляється хитрішим: він погоджується заплатити Меїсу, однак, хоче щоб і Меїс йому заплатив за адвокатську пораду, яку той йому дав. Порада коштує в декілька разів більше. Розлючений Меїс розуміє, що його переграли, починає кричати і кидається на Пікароне. Пікароне опирається, але раптом припиняє опір і падає на землю. В цей момент чути скрип воріт і в двір заноситься труна. Палеарі, котрий весь цей час перебував поруч, каже Меїсу тікати. Меїс починає кричати, що це все смерть, котра чекала Пікароне, адже, він сам готував собі труну.

Третій епізод за однойменною назвою. В ньому діють лише Меїс і Палеарі. Останній розповідає про безсмертя душі і наполягає на тому, що після смерті справжній кінець чекає на все матеріальне, але не душу, інакше все було б марно і безглуздо. Палеарі подає людину як творіння, яке на 3 щабля вище за хробака, однак, акцентує увагу на тому, що для досягнення цього щабля природа працювала тисячі поколінь. Меїс в більшості слухняно слухає промову Палеарі, але інколи вставляє свої 5 копійок. Він спростовує промови Палеарі побутовими прикладами і запитаннями, хоч і не займає прямо протилежної позиції. Палеарі все розвіює закликаннями Меїса до запалювання “лампадки віри”. В кінці епізоду Палеарі заїкається про сеанси, які він проводить зі своїм зятем, та раптом зупиняється, ніби сказав щось зайве, і переводить тему на порівняння життя з Римом, який помер від своєї величі. Меїс пропонує тому випити вина, на що Палеарі відповідає, що більше йому нічого не скаже. Та Меїсу достатньо, він хоче вина.

Четвертий епізод має однойменну назву з п'єсою «Краплина вина». В ньому Палеарі та Меїс знаходяться в пивному закладі. Вони довго

роздивляються заклад і перелічують усі атрибути інтер'єру. Раптом до пивниці заходить пан Пікароне. Спочатку двоє перших роздивляються його, коментуючи свої спостереження та помічають на щоці Пікароне муху. Пікароне наче сам собі відповідає, що ці мухи мають таку натуру, що тільки хтось помре, вони вмиють про це визнають, щоб напиться крапель поту мерця. Палеарі просить Пікароне зняти муху з обличчя, на що останній цікавиться, що з Палеарі. Меїс відповідає, що Палеарі не п'є. Пікароне говорить, що він теж. Меїс та Палеарі дивуються через пляшку на його столі. Пікароне каже, що це зовсім не вино, а водичка і пояснює, що утримується від випивки через сина, який не хоче, щоб тато заплямував честь родини веселощами, що дає йому ковток вина. Пікароне називає Меїса дуже хворим, що той сам би охоче випив чарку, однак не може під страхом смерті. На питання на що він хворіє, Меїс відповідає, що він обтяжений родиною. В цілому в персонажів відбувається доволі не конкретний діалог, котрий закінчується темою впливу випивки на свідомість. Пікароне порівнює алкоголь з почуттями, називаючи їх «нематеріальним вином». Закінчується епізод фразою Пікароне: «А що ж справжнє, любий пане? Хіба не все залежить від того, що ми у себе вливаємо, аби створити для себе то таку, то іншу істину? Так ось, послухайте...»

Наступний епізод має назву «Смерть на плечах». В ньому Меїс з'являється у тракторії й зустрічає Палеарі. В чоловіків зав'язується розмова, під час якої стає зрозуміло, що Меїс з родиною поїхав літувати на село, з'їздив до міста за покупками і запізнився на зворотній потяг. Палеарі розповідає Меїсу про те, як майстерно молоді продавці в магазинах загортають пакунки, а пізніше переходить до теми меблевого обладнання медичних закладів. Більшу частину промови Палеарі Меїс не розуміє, що відбувається, однак раптово перший пояснює, що хапається за життя кожної людини для того, щоб довести собі його марність. Раптом

Палеарі здригається, побачивши в кутку закладу жінку. Палеарі каже, що вона постійно стежить за ним. Коли жінка зникає, Палеарі починає жалітись, що ця жінка хоче, щоб він спокійно сидів вдома і насолоджувався затишком. Раптово він приводить в приклад комах, які сідають на плечі людям, однак їх можна просто взяти і викинути. Далі Палеарі каже, що на жаль смерть зовсім не схожа на цих комах і показує Меїсу “фіалковий клубок” у нього на губі, який має назву епітеліома. В кінці Палеарі каже, що не сидітиме вдома і йому “конче треба насолоджуватись майстерністю молодих продавців”, оскільки інакше в нього може настати стан порожнечі і він когось вб’є. Меїс перелякується, однак Палеарі заспокоює його, що це жарт, і в разі чого він хіба б вбив сам себе. Палеарі згадує, що зараз продають дуже смачні абрикоси, передає вітання дружині та донечкам Меїса і прощається з ним.

Шостий епізод має назву «Один день». З усіх персонажів у ньому до останнього моменту фігурує лише Меїс. Він вважає, що його скоріш за все через помилку вирвали зі сну і виштовхнули з потяга на невідомій станції. Меїс не пам’ятає, що з ним трапилось і знаходиться в стані фрустрації. Герой встигає помітити когось з ліхтарем за дверима вагону, котрі відразу закриваються і потяг вирушає. Він стоїть оголений і не може згадати ні подорожі, в яку він вирушав, ні своїх речей, і навіть не впевнений, що він сам існує. На своєму шляху до середмістя Меїс знаходить одягу, якої також не може пригадати, зустрічає безліч людей, які на вигляд не дивуються нічому, що відбувається. Деякі навіть вітаються з ним. Меїс вирішує не подавати вигляд, що нічого не розуміє. В якийсь момент йому починає здаватись, що насправді люди вітаються не з ним, а з одягом. В піджаку Меїс знаходить шкіряну калитку в дуже потріпаному стані. В калитці серед купи папірців знаходить образок зі світлиною якоїсь прегарної дівчини, яка починає внушати йому впевненість, що все-таки це його одяг. Однак згадати дівчину в Меїса не виходить. В потаємній

кишені калитки Меїс також знаходить пожовклу і розмякшу від води банкноту. Коли настає час полудня, Меїс виснажується і вирішує зайти в тратторію поїсти. В тратторії Меїса приймають, як знаного гостя. Меїс показує банкноту хазяїну тратторії. Хазяїн каже, що вона вже вийшла з обігу, та запевняє, що якщо Меїс зайде в банк, то такій людині як він, обов'язково замінять її на сучасну банкноту. Хазяїн показує Меїсу на банк, що знаходиться поблизу і Меїс прямує туди. Всередині банку його приймають так само люб'язно, кажуть що банкнота - одна з небагатьох, які ще не повернулись до банку, і що вже дуже давно використовуються дрібніші банкноти. Меїсу дають замість неї велику кількість дрібних банкнот і пропонують покласти гроші на рахунок, залишивши їх на зберігання в банку. Меїс повертається до тратторії. Не знайшовши їжі на свій смак, герой виходить із тратторії, а на нього вже чекає машина і шофер. Меїс сідає в машину і задалегіть здогадується, що в нього є власний дім, до якого його везуть. Приїхавши додому, він відчуває ті самі почуття, що по дорозі з потяга. Зайшовши до квартири, Меїс бачить на ліжку дівчину із світлини з розпростертими руками, що кличуть його в свої обійми. Однак, просинаючись ранком Меїс не знаходить дівчини біля себе. Ліжко на відміну від вчора стало зовсім холодним, в квартирі відчувається вже зовсім інший запах, більше схожий на сморід. Меїсу хочеться втекти. Щоб довести, що це все просто страшний сон герой підходить до дзеркала і не впізнає себе, бачучи власне старече, розгублене від страху обличчя. Раптом Меїсу кажуть, що приїхали його діти. В кімнату заходять діти, а з ними й їхні діти. Садовлять Меїса і лагідно дорікають за те, що встав з ліжка, адже, в нього дихавиця. Раптово Меїс помічає, що голови його дітей покриті сивим волоссям, хоча щойно, їх не було і вони були ще зовсім молоді. Меїс хоче підвестись на ноги, та вимушений визнати, що вже не може цього зробити. Він із співчуттям

дивиться з на своїх стареньких дітей. Раптом Пікароне та Палеарі викрикують: «З днем народження, тато!», «Добре, будемо жити далі!»

Індивідуальна робота над роллю та робота з партнером

Оскільки режисер постановки вимагав від акторів досягнення сценічних завдань та пошуків персонажа не шляхом логічних прив'язок, а за рахунок інтуїтивних і тілесних підказок, мій персонаж Палеарі в епізоді «Смерть на плечах» розроблявся саме таким чином. В пріоритеті було глибоке припущення тексту через власну рефлексію, а вже потім міркування над фактами життя цього персонажа. В процесі репетицій ці факти, як і емоційні стани поступово мали з'явитись самі. Зовнішній вигляд, костюм, риси характеру, особливі звички - все це народжувалось в процесі вільного існування в просторі та взаємодії з партнером. Прямування таким шляхом робило дуже багато думок та рішень набагато сильніше залежними від партнера, оскільки за такою методикою вони відштовхувались безпосередньо від найприродніших явищ, одним з яких є психологічна складова взаємодії людей. Комунікуючи з партнером в просторі, особистості безперечно зливаються в одне ціле, наповнюючи творчий процес різними спільними атрибутами образного мислення. Партнер по роботі Іван Чанков був суб'єктом доволі схожої психологічної природи на актора, який грав Палеарі (Єгор Приходько). Активний темперамент, перевага образного мислення над кінестетичним інтелектом на сцені, та навіть схожі особистісні інтереси, робили взаємодію з ним не за принципом взаємодоповнення, а скоріше за принципом взаємовиключення. Щоб не йти проти методики режисера, не будемо на цьому етапі розповіді порівнювати ще не сформовані на той момент характери обох персонажів, однак, якщо порівняти суто прописані дії в

тексті, в будь-якому випадку, напрошувалась якась первісна форма існування. Отже, не враховуючи майбутнього процесу зливання акторів із образами, і звертаючи увагу суто на прописані слова та дії, персонажі, на протиположності акторам, були скоріше протилежними один одному за певними ознаками. Щонайменше, впевнено можна було заявити, що один з них був розповідачем, а інший слухачем і один був більш активним, другий більш пасивним. У випадку Івана, роль, на яку він пробувався, передбачала існування у просторі на протязі 20 хвилин з дуже малою кількістю реплік. У моєму випадку, персонаж навпаки мав дуже мало існування без слів. Як не крути, а відкинути усі правила сценічного існування заради максимально вільного пошуку зливання з образом є неможливо навіть просто через факт існування тексту. Отже, деякі задані рамки все ж таки існували. Але актори, згідно порад режисера, пробували не зосереджувати на них свою увагу. В процесі сценічної взаємодії ці рамки з'являлися самі по собі і розставлялися, якщо необхідно впродовж репетицій. Першою рамкою став момент з кардинально різним заданим сюжетом та стилем існування. Активний і непосидючий Іван Чанков не міг відчувати себе природно без особливих мозкових зусиль, сидячи 20 хвилин і слухаючи на той момент іще мало ним зрозумілий і не дуже цікавий текст партнера. Я, також активний і непосидючий, хоч і набагато природніше себе відчував та зіштовхнувся з труднощами, більш характерними для мого становища - обов'язком постійного та прискіпливого контролю темпоритму через великий обсяг тексту, який був у мого персонажа. Темпоритм втрачався дуже легко при найменшому переключенні уваги. Коли ж увага не переключалася, він навпаки ставав занадто монотонним. Отже, першим завданням було навчитись без втрат контролювати одночасно всі процеси: темпоритм, емоції, сенс, звучання слів, партнера, рухи. Як і усі подальші труднощі, це наштовхувало на природний пошук сценічних рішень, які дуже часто народжувались випадково. Згодом, персонаж Івана отримав від

режисера завдання бути щиро зацікавленим історією персонажа партнера. Персонаж Палеарі, якого я грав, отримав завдання додати ще більшого темпоритмічного контролю та додати ще більше експресії і перепадів настрою. З'явилося безліч нових рішень та атрибутів гри. Так само природно додався й зовнішній вигляд персонажів. Зайнятий репетиціями Єгор не мав часу на гоління і за період підготовки в нього відросла неохайна борода, яка тематично вписувалась до психологічній картини його персонажу. Персонаж Палеарі в 5 епізоді був смертельно хворим чоловіком, котрий намагається переконати себе, що життя не заслуговує того страху його втратити, який відчують люди. Для цього він заціклюється на різних дрібницях прояву життя і проводить купу уявних операцій. На одну з репетицій партнерка по виставі Дарина Федина принесла плащ своєї бабусі, який також гарно підкреслював образ цього персонажа. Персонаж також обзавівся беретом і червоною лентою, яка займала його пальці під час розповіді. Поступово Палеарі мав все більше успіхів в процесі зливання з моєю особистістю.

Незадовго до показу, режисер вистави вирішив скоротити текст персонажа, оскільки він був занадто літературним, не таким як в житті. Це трохи випадало з основної концепції підготовки вистави - природності. На початку різке скорочення тексту мене дуже налякало, оскільки воно означало повернення фіксації на ньому. Увагу до тексту необхідно було якомога швидше залишити на підсвідомому рівні, максимально не вертаючись до цього в увазі під час гри. Навіть мінімальні прив'язки до тексту заважають актору діяти максимально щиро, саме тому їх варто уникати. Незадовго до вистави було так само додано і певні нові рухи, які допідкреслювали певні психологічні моменти та додавали різноманітності й без того довгому уривку. Такі зміни додавали більше клопоту, ніж до прикладу, потреба в встановленні зв'язку між різними епізодами, які мали утворити між собою одну цілісну картину вистави. За рахунок містичності

картини, це не було складно зробити. Хотілось би згадати епізод «Краплина вина», в якому я також брав участь. Він йшов перед епізодом «Смерть на плечах» і на перший погляд не мав з ним нічого спільного, окрім черги в тексті. В цьому епізоді ми разом з Анатолієм Авакуумовим граємо італійських офіціантів, що зустрічають пані Пікароне в пивниці. Більшу частину епізоду моїм завданням було просто стояти біля стола, лишень інколи видаючи короткі фрази для персонажа Пікароне. Під кінець епізоду пані Пікароне забирає разом з собою за лаштунки одного з офіціантів (Анатолія Авакуумова), а я переходжу в 5 епізод. Для того, щоб поєднати ці епізоди було придумано просте рішення. Сюжетний режисер, якого грає Дарина Федина виходить на сцену, знімає з Палеарі робочі рукавиці та дає в руки костюм для нового образу. Однак, достеменно невідомо чи є це новою роллю, чи міняється лишень зовнішній вигляд того самого персонажа. На це питання вистава не дає точної відповіді, як і в принципі, в своїй основі, націлена більше на провокацію запитань. Внутрішньо для мене було важливо знайти хоч якийсь зв'язок між власними образами в 4 та 5 епізодах, хоча й такого завдання переді мною не стояло. Однією з ще одних фінальних змін епізоду «Смерть на плечах» стала участь у ньому пані Пікароне в ролі жінки Палеарі. Отже, 4 епізод, в якому Палеарі і Пікароне також фігурують, можна було сприймати як можливу їх першу зустріч. Вже тоді Палеарі міг відчутти до неї перші почуття, що в кінцевому етапі призвело до їх одруження. Однак, в 5 епізоді глядач вже не побачить щасливої сімейної пари, а навпаки, тікаючого, ховаючогося чоловіка від дружини, яка прискіпливо за ним стежить. Тому, 4 епізод можна було сприймати як, можливо, далеке минуле персонажа, після якого відбулося багато невідомих глядачу змін. Однак, вже тоді персонаж міг мати подібні особливості, як до прикладу, бажання хапатись за прояви життя. Хоча це могло б здатись не логічним, оскільки персонаж в 4 епізоді скоріше за все ще не був хворим. Адже, саме

хвороба стала стимулом для цієї особливості. Однак, на мою думку, людина на протязі життя не змінюється докорінно, хоча й воно здатне зробити з нею навіть кардинальні зміни, та все-рівно залишає у ній незмінну та статичну внутрішню своєрідність. Можливо, на ці роздуми, наштовхнув мене текст Палеарі в 5 епізоді. Тому, на рівні внутрішньої зацепки це підходило. Це слугувало певним зерном ролі персонажа в 4 епізоді і його зв'язок з самим собою в 5. Це не було завданням, отже й не було нарочито демонстрованим на глядача. Однак, воно допомогло внутрішньо: відчувати логіку подій та бачити єдність того, що відбувається в виставі. На цьому етапі прив'язки вже вибудовувалися автоматично і були дозволені режисером.

Колективна робота з режисером та вистава.

Після розбору тексту і купи етюдів, розпочався процес виготовлення вистави. Режисер щопари ставив акторів в різні епізоди п'єси. Актори несли матеріал додому, розмірковували над образами, працювали над етюдами. Оскільки в п'єсі 3 діючі особи, а акторський колектив складався з 6 людей, режисер вирішив майже не робити прив'язок до імен.

В першому епізоді, який був прологом вистави, планувались різні заходи. Спочатку планувалось імпровізаційне існування усіх акторів в просторі, потім ходіння акторів по колу, символізуюче кружляння Землі, з передачею реплік один одному. Однак, режисер вирішив відкинути ці задуми і майже в кінці репетиційного періоду сценічним вирішенням став вихід кожного з акторів по черзі під фразу: «Мене вирвали зі сну, можливо через помилку, і виштовхнули з потяга на якісь проміжній станції, вночі, без нічого.» - фразу з початку 6 епізоду. Це стало своєрідним кастингом на виставу. На 3 колі актори скупчуються, перекрикуючи один одного. Раптово виходить сюжетний режисер, якого зіграла Дарина Федина і зупиняє балаган фразою «Нині не час грати вистави. Навіть задля втіхи.». Відбувається театр в театрі. Як і закладалося в сценарії, коли режисера проклинає Коперника, це викликає в акторів здивування. Тоді режисер влаштовує їм розповідь про трагедію на Антильських островах, де загинуло багато людей, однак, замість людей використовується метафора «хробаки». Після епічного зображення жестами рук вулканічного вибуху і запікання жертв, режисерка раптово робить паузу. Спантичені актори питаються: «І що?», на що режисерка відповідає: «Житимем, як і жили...

Хто про них згадає?». Відбувається ще одна пауза й режисерка раптово викрикує: «Починаємо!». Актори розходяться.

Зі всього матеріалу найпершим розпочав розроблятися 2 епізод, оскільки за змістом в ньому швидше за інші вдалось побудувати якусь конкретику. За його розробку взяли Дана Гринюк, Анатолій Авакумов та Іван Чанков. З персонажа Палеарі, в якого в цьому епізоді дуже мало слів, актори вирішили зробити собаку-людину на ім'я Сакраменто, який за сюжетом поцупив ковбаску. Пан Пікароне перетворився на пані. В процесі етюдів в них із собакою розпочались дуже органічні сексуальні загравання.

Меїс ледь не застукує ці ігри, коли приходить просити відплату за ковбаски, а в своїх спробах подолати пані Пікароне хитрістю він навіть танцює перед нею стриптиз. Смерть пані Пікароне також дещо змінили, тепер панянка помирає на столі від сміху, яким вона закріплювала свою перемогу над Меїсом.

Цей епізод плавно переходить в наступний: мертва панянка залишається на столі, а на сцену виходить «ще один Палеарі», котрий в цьому шматку має пропагандувати Меїсу ідею вічності душі. На відміну від другого епізоду, цей шматок матеріалу довгий час розроблявся і було під питанням хто саме в ньому буде грати. В підсумку його водночас пробували зробити одразу двоє людей: Дарина Федина і Віталія Вертилецька. Обидва взяли роль Палеарі, тому що Меїс з першого шматку залишався на сцені. Мертва пані Пікароне стала об'єктом, що символізував смерть, яка охопила тіло. На фоні неї 3 шматок отримав більше сюжетної аури і виглядав як логічне продовження 2-ого. В процесі репетицій Дарина Федина придумала багато нових сценічних ходів під час своєї гри з Іваном Чанковим. В моменті, де Палеарі порівнює душу з піаністом, а мозок з фортепіано, Дана Гринюк водночас зображає музичний інструмент, який Палеарі подає як приклад. В процесі репетицій

Палеарі перетворився з проповідника вічності душі на вченого-дослідника. Оскільки розроблявся епізод одразу двома акторами в одній ролі, в виставі вирішили залишити їх обох, а епізод розділили на 2 частини. Близьче до завершення, коли Палеарі Віталії Вертилицької не справляється, виходить Палеарі Дарини Федини. Палеарі 1 пропонує Палеарі 2 спробувати самому і йде за лаштунки. Меїс начебто потрапляє в “день Бабака”. Глядач спостерігає повтор першої частини епізоду, але з іншим завершенням. Під кінець епізоду Палеарі запалює на очах з Меїса «лампадку віри», а мертва пані Пікароне в цей час оживає, підтверджуючи істинність думки Палеарі про вічність душі.

Наступний епізод також став одним з найтриваліших в плані підготовки. Довгий час актори не знали, що в ньому робити і як його прикрасити. В ньому замість Меїса в нашій інтерпретації з’являється вже згаданий Сакраменто - Анатолій Авакуумов, а роль Палеарі грає Єгор Приходько. Вони постають в ньому офіціантами-чаклунами. Слова Палеарі та Меїса на початку епізоду, де вони описують інтер’єр пивниці перетворились на цілий обряд італійською. Промовляючи ці слова Сакраменто дуже старається і говорить з пристрастю, а Палеарі, навпаки, в доволі спокійній манері перекладає ці слова глядачеві. По завершенню обряду з’являється воскресла в минулому епізоді пані Пікароне у виконанні Дани Гринюк. Панянка курить, бешкетує, однак, алкоголю, як і задано за сюжетом, не п’є. Під час кінцевої репліки про справжність, панянка звертається до випадкового глядача зі словами «Ви справжні?», ламаючи четверту стіну. Під кінець вона забирає разом із собою Сакраменто, а Палеарі залишається на сцені в роздумах.

Перехід в наступний епізод було придумано незадовго до вистави. Рішенням стало повернення на сцену сюжетного режисера (у виконанні Дарини Федини) із фіолетовим плащем та беретом. Вона без слів стягує з Палеарі рукавиці і кладе йому в руки новий костюм. Далі режисер йде за

лаштунки і виводить на сцену Меїса. «Я так і знав» - каже Палеарі. Розпочинається 5 епізод. В ньому перед запальним Меїсом, якого з 2 епізоду грав Іван Чанков, стояло протилежне психологічне завдання - бути слухачем. За 20 хвилин часу Меїс говорить всього декілька реплік і в більшості його існування обмежується спостереженням за чужим психологічним світом. Палеарі “бере в полон” Меїса своїми розповідями і доки глядач не дізнається про його хворобу, виглядає міським божевільним. Він влаштовує демонстрацію свого досвіду загортання пакунків, а потім ламає 4 стіну, заходячи до глядацьких місць, щоб відчутти атмосферу глядачів. Дружиною Палеарі, яку він раптово бачить у кутку, стає пані Пікароне, котра з’являється на сцені іще на одну мить. Коли вона зникає, Палеарі зриває всі свої почутті на Меїса. Ближче до завершення знову ламається 4 стіна. В моменті, де Палеарі порівнює смерть з комахою, він підходить до випадкового глядача і знімає в нього з плеч уявну комаху. Потім Палеарі разом з Меїсом і з допомогою глядача вчаться вимовляти слово «Епітеліома». Під кінець Палеарі дістає з кишені абрикос, розламає його на 2 половини і пригощає Меїса, котрий погоджується скоріше з ввічливості. Епізод завершується прощанням двох персонажів і виходом за лаштунки в різні сторони. Сцена наповнюється димом. Цей епізод довгий час мав розірваний темпоритм через велику кількість тексту. За 2 тижні до виступу його довелось не сильно скоротити, як і всі інші епізоди вистави. А за пару годин до вистави режисер додав в епізод музичну обробку і освітлення, що ще більше оживило даний епізод.

6 епізод піддався сильному скороченню ще на початку репетиційного процесу. Разом з 5 епізодом вони мали завелику кількість слів. Роль Меїса в ньому зіграла - Дарина Федина. Дарина є професійною акторкою і в більшості працювала над цим уривком індивідуально, а потім приносила на перегляд режисера за додаванням правок. Напередодні другого показу

вистави режисер ввів в цей епізод нові ідеї, щодо його початку і завершення. Був придуманий хід з появою усіх акторів на сцені одразу після виходу на сцену Дарини. Актори, наче без слів, натякають своєму сюжетному режисерові, що настав час його виходу. Всі п'ятеро починають роздягати режисера, промовляючи один за одним слова своєї першої репліки: «Мене вирвали зі сну... Можливо через помилку...» Режисер залишається в костюмі тілесного кольору і натякає акторам, що їм час за лаштунки. Актори йдуть. Далі Дарина показує блискавичний етюд з перевдяганням у знайдену Меїсом одягу. В цьому епізоді з'являються нові дійові особи: працівник банку у виконанні Авакуумова Анатолія, водій у виконанні Єгора Приходька та хлопець зі світлини у виконанні Івана Чанкова (Оскільки Меїс в цьому епізоді є жінкою, стать образу зі світлини довелось підлаштувати під обставини). В кінцівці епізоду актори повертаються на сцену в образі дітей постарівшої "Меїсини". Під фінальну промову діти не сивіють, але помирають. В сповільненому темпі їхні голови склоняються в підлогу і персонажі завмирають в знайденому біля режисера положенні. Під фразу: «Будь проклятий, Коперник!» завершується вистава.

Оскільки твір від Піранделло через Богомазова й до Миколи Берези пройшов величезну творчу обробку, йому сміливо дали нову назву - "А до чого тут Коперник?"

Вистава була показана двічі: 17 травня та 8 червня 2023 року в театрі ім. Леся Курбаса у Львові.

ВИСНОВКИ

У підсумку наукового дослідження творчості Луїджі Піранделло та інтерпретації його творів на українській сцені можна зробити наступні висновки:

1. Внесок Піранделло в світову літературу: Дослідження надає підтвердження винятковості творчості Луїджі Піранделло. Його талант виявляється в глибокому розумінні психології персонажів та умінні проводити тонку межу між ілюзією та реальністю.
2. Вплив контексту на творчість: Аналіз творів "Шестеро персонажів у пошуках автора", "Гірські велетні", "Генріх IV" розкриває стильові рішення письменника та акцентує увагу на впливі соціального, історичного та політичного контексту на його творчість. Виявлені провідні теми допомагають краще розуміти глибину та важливість його творчого внеску.
3. Інсценізації в Україні: Ретельний аналіз інсценізацій творів Піранделло в українських театрах дозволив виявити унікальність та значення режисерського підходу. Зокрема, вистава "А до чого тут Коперник?" Миколи Берези стала основним предметом дослідження, підкреслюючи важливість режисерського бачення у розкритті ідей італійського майстра на українській сцені.

4. Роль у виставі та власний внесок: Детальний опис репетиційних процесів, взаємодії з партнерами та вплив режисерської концепції на відтворення ідей твору власною грою свідчать про універсальність творів драматурга в здатності вбирати в себе різноманітні художні засоби для якісної інтерпретації.

В загальному висновку, робота розкриває важливі аспекти не лише творчості Луїджі Піранделло, але й виконавського процесу на українській театральній сцені. Враховуючи ці аспекти, можна стверджувати, що дослідження відкриває нові горизонти розуміння та вдосконалення театральної інтерпретації творів великого італійського драматурга в контексті українського театального мистецтва. Його глибоке розуміння людської природи та вміння вирізняти психологічні аспекти героїв роблять його творчість актуальною для розуміння вічних питань і проблем життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Книга Л.Піранделло “Блаженної пам’яті Маттіа Паскаль”
2. П’єса Л. Піранделло “Шість персонажів у пошуках автора”
3. П’єса Л. Піранделло “Гірські велетні”
4. Лесь Курбас.Філософія театру / Лесь Курбас - Харків-Київ: Видавництво “Основи”, 2022. - 920 с.
5. Балді Г. (2006). Perandello e il romanzo: Scomposizione umoristica e “distranzone”.
6. Кантельмо, М. (2004). Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello.
7. Каселла, П. (2002). L’Umoreismo di Pirandello: Ragioni intra- e intertestuali
8. Патріці, Г. (1997). Pirandello e l’umorismo.
9. Тілгер, А. (1923). «Studi sul teatro contemporaneo».
10. Croce B. L’Umoreismo di Luigi Pirandello / Benedetto Croce // Conservazioni critiche. – Bari: Laterza, 1939. – (1). – P. 43-48.
11. De Castris A. L. Storia di Pirandello / Arcangelo Leone De Castris. - Bari : Editori Laterza, 1992. - 204 с.
12. Pirandello L. Novelle per un'anno / Luigi Pirandello : in 2 vol. – Milano : Edizione CDE Spa, 1987.
13. Pirandello L. Il fu Mattia Pascal / Luigi Pirandello. - Milano : Giunti Demetra, 2007. - 320 с.

14. Pirandello L. L'umorismo / Luigi Pirandello. - Milano : Arnoldo Mondadori Editore, 1986. - 170 с.
15. 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.
16. Єрмакова, Н. (2012). Л. Піранделло. «Трохи вина, або 70 обертів». В М. Гринишина (Ред.), Український театр ХХ століття: Антологія вистав (с. 858-866). Фенікс.
17. Зуккер І. Д. Драматургічна концепція Луїджі Піранделло : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Зуккер Ірина Дмитрівна. – Київ, 1997. – 190 с.
18. Лазер Т. В. Особливості інтерпретації комічного у праці Луїджі Піранделло «L'Umorismo» / Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. – Київ: Логос, 2016. – Вип. 29. – С.137-147.
19. 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.
20. 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.
21. <https://www.pirandelloweb.com/>
22. <https://md-eksperiment.org/post/20231014-biografiya-luyidzhi-pirandello>
23. https://shron1.chtyvo.org.ua/Shovkun_Viktor/Pirandello_dramaturh_oholen_ykh_masok.pdf?
24. https://ua-referat.com/%D0%9B%D1%83%D1%97%D0%B4%D0%B6%D1%96_%D0%9F%D1%96%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%BE

25. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%83%D1%97%D0%B4%D0%B6%D1%96_%D0%9F%D1%96%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%BE

26. <https://afisha.lviv.ua/theatre/lvivskyy-akademichnyy-duhovnyy-teatr-voskresinnya>

27. https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/761/1/gumanistychn_e_svitobachennia.pdf

ДОДАТКИ

































"А ДО ЧОГО ТУТ КОПЕРНИК?"

Комедійна драма за текстами Луїджі Піранделло
Інсценізація Дмитра Богомазова
Режисер: Микола Береза