

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т.Г. ШЕВЧЕНКА

ЗУККЕР Ірина Дмитрівна

УДК 850.09 - 2

ДРАМАТУРГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ ЛУЇДЖІ ПІРАНДЕЛЛІО

10.01.04-Література зарубіжних країн

**Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук**

Київ - 1997

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі зарубіжної літератури
 Національного університету імені Тараса Шевченка.



00751390 (P)

Науковий керівник - член-кореспондент НАН України,
 доктор філологічних наук, професор
НАЛИВАЙКО ДМИТРО СЕРГІЙОВИЧ,
 професор Національного університету
 "Києво-Могилянська академія"

Офіційні опоненти: доктор філологічних наук, професор
ВОЛКОВ АНАТОЛІЙ РОМАНОВИЧ,
 завідувачий секцією теорії та історії світової літератури
 Чернівецького університету ім. Ю.Федьковича

Кандидат філологічних наук
РЯГУЗОВА ГАЛИНА МИХАЙЛІВНА,
 старший науковий співробітник відділу світової
 літератури та компаративістики Інституту літератури
 ім. Т.Г.Шевченка НАН України

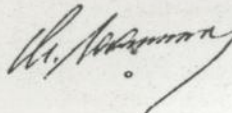
Провідна установа - Львівський державний університет ім. І.Франка,
 кафедра світової літератури

Захист відбудеться 24 грудня 1997 року о 14 годині на засіданні
 спеціалізованої вченої ради Д 01.24.01 при Інституті літератури ім.
 Т.Г.Шевченка НАН України (252001, Київ - 1, вул. М.Грушевського, 4).

З дисертацією можна ознайомитись в бібліотеці Інституту
 літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України.

Автореферат розісланий 13.11. 1997 року.

Вчений секретар
 спеціалізованої вченої ради

 ГАЙНІЧЕРУ О.І.

Актуальність проблеми. Значення творчості Піранделло для світової драматургії важко переоцінити. Італійський митець поряд з Шоу і Брехтом є одним з творців інтелектуального театру ХХ століття. Його відкриття були зумовлені духом часу і радикально новим розумінням людини в світі. В парадоксах піранделлівських п'єс відбилися трагічні конфлікти дійсності, "роздвоєність" і суперечливість свідомості його епохи. Дезинтегруючи театральний простір і декомпонуючи драматичні структури, Піранделло оновив проблематику і форму філософської драми. Його новаторство було в тій чи іншій мірі сприйнято всією світовою драматургією.

Вітчизняний театр, котрий тривалий час був виключеним зі світового культурного процесу, де давно сформувалась багата й розвинена художня мова мистецтва ХХ століття, зараз переживає певну ломку і шукає якихось нових для себе шляхів. Прийшов час по-новому подивитись на спадщину багатьох митців, серед яких Піранделло належить особливе місце. Без поглибленого вивчення театральної концепції сцилійського драматурга неможливо досягнути сутність тих процесів, котрі мали місце в європейській драматургії ХХ століття.

Звичайно, творчість цього автора викликала інтерес вже у його сучасників. Можна згадати нариси Б.Кроче або А.Тілгера. Але справжнє визнання до Піранделло приходить в кінці 50-х років, коли на протязі десятиріччя виходить цілий ряд монографій, присвячених його творчості (Р.Бариллі, К.Салінарі, А.Л.де Кастріс, Л.Шаша, Дж.Дебенедетті, Г.Джудіче). Щодо драматургічного доробку Піранделло, то в Італії він вивчався скоріше в театрознавчому, ніж літературознавчому аспекті. Подібним підходом до спадщини драматурга відзначаються, зокрема, праці Ф.Анжеліні, Р.Алонже, П.Пуппи.

Дослідження, присвячені творчості Л.Піранделло, що виходили в Радянському Союзі, зовсім нечисленні. Це монографія Є.І. Топурідзе "Філософська концепція Луїджі Піранделло"; глава, присвячена драматургії Піранделло, в книзі С.К.Бушуєвої "Півстоліття італійського театру"; глава про піранделлівський театр в книзі Б.І.Зінгермана "Нариси історії драми 20 століття" і монографія М.Молодцової "Луїджі Піранделло". Невелика кількість літератури з цієї теми пояснюється відсутністю об'єктивних передумов для досліджень такого роду, оскільки Піранделло є перш за все представником модерністського мистецтва, інтерес до якого в колишньому Радянському Союзі не підтримувався. Тому в його творчості або тенденційно вишукувались риси, котрі б дозволили віднести його спадок до реалістичного типу творчості, або ж вона інтерпретувалась як запевпадницька.

ІНСТИТУТ ІМЕНІ Б. СТРУПЧАКА
А.П. УЛАН

В Україні творчість Піранделло майже не вивчалась. Щоправда, піранделлівському театру присвячена стаття В.Гаккебуша "Парадокси театру Піранделло" ("Всесвіт", 1969, N1). Крім того, можна згадати цікаву передмову О.Пахльовської до роману "Блаженної пам'яті Маттіа Паскаль".

Наукова новизна дослідження визначається тим, що це перша у вітчизняному літературознавстві спроба цілісного аналізу драматичної концепції Л.Піранделло, здійснена з урахуванням основних компонентів її ідейно-образної структури. Аналіз будується в першу чергу на вивченні піранделлівського доробку зрілої пори, коли митець вже остаточно сформувався як драматург-модерніст. На відміну від попередніх досліджень, увага акцентується на тому, що Піранделло є останнім представником "нової драми", котрий сконцентрував здобутки драматургії рубежа XIX-XX століть, і водночас першим драматургом XX століття, митець, який з найбільшою повнотою виразив себе в театральній творчості і зумовив ряд основоположних тенденцій модерністського театру.

Оскільки нові драматургічні структури, які згодом стали нормою літератури XX століття, були створені в рамках "Театральної трилогії" ["Шість персонажів в пошуках автора"(1921), "Кожен на свій лад"(1924) і "Сьогодні ми імпровізуємо"(1930)], саме вона стала предметом дослідження.

Не можна сказати, що "Театральна трилогія" ніколи не була об'єктом дослідницької уваги. Навпаки, у 1978 році в Агрідженто пройшов конгрес, присвячений піранделлівському "театру в театрі", але комплексного дослідження й аналізу трилогії не здійснювалось ніколи, тоді як на погляд дисертанта, дані три п'єси слід розглядати тільки як єдине ціле, оскільки саме подібний підхід дозволяє отримати найбільш повну й адекватну картину театральної концепції італійського автора.

Мета роботи - на основі дослідження творів, теоретичних праць і листів Піранделло проаналізувати драматургічну концепцію італійського митця, акцентуючи при цьому увагу в першу чергу на тих її рисах, котрі виявились найбільш перспективними для подальшого розвитку драматургії європейського модернізму. Відповідно до поставленої мети в роботі вирішуються такі завдання:

- з'ясувати, в чому полягають особливості піранделлівської "гумористської" образності. З точки зору авторки дисертації, драматургічна концепція Л.Піранделло повинна вивчатися з урахуванням позицій, викладених в трактаті "Гуморизм", оскільки, по-перше, в п'єсах зрілого періоду втілені філософсько-естетичні принципи, сформульовані в трактаті "Гуморизм", по-друге, саме естетика стає літературною тематикою трилогії;

- визначити, на чому базуються принципи компонування цього драматурга. При дослідженні цієї проблеми задача, на погляд дисертантки,

полягає в тому, щоб з'ясувати, які нові можливості отримує Піранделло, працюючи в рамках жанрового різновиду "театру в театрі", як він збагачує цей різновид і як створена ним композиційна структура працює на маніпуляцію ілюзією;

- розглянути питання жанрової класифікації п'єс, які увійшли до трилогії і які традиційно, за визначенням автора, вважаються комедіями, проте по суті не є такими. Питання трактується в плані співвіднесення авторської "гумористської" естетики (згідно з якою трагічне може трактуватися за логікою комічного, а комічне, відповідно, - за логікою трагічного), з одного боку, і загальної тенденції драматургії XX століття до змішання жанрів, зближення трагічного і комічного, з іншого боку;

- вивчити епічні елементи в трилогії. При розгляді цього питання увага звертається на особливості піранделлівської ремарки, оскільки головна проблема трилогії - усунення межі між вимислом і реальністю - вирішується в першу чергу за рахунок дидактики;

- проаналізувати явище відсторонення, котре авторка дисертаційного дослідження вважає основним засобом "Театральної трилогії". Єдиною серйозною працею про відсторонення в творчості Піранделло є стаття Л.Луньяні "Театр відчуження і відсторонення театру в "Сьогодні ми імпровізуємо", котра, однак, присвячена лише заключній частині трилогії, тоді як в даній роботі досліджуються в цьому аспекті всі три п'єси італійського драматурга, а також здійснюється порівняльний аналіз піранделлівського і брехтівського відсторонення, оскільки саме в творчості цих двох авторів прийом застосовувався найбільш систематично;

- дослідити, в чому полягає природа драматичного конфлікту п'єс, які увійшли до трилогії, котрий традиційно трактується як конфлікт між ілюзією і реальністю. Дисертантка вважає питання співвідношення ілюзії і реальності однією з основних проблем всієї творчості Піранделло, тоді як конфлікт в даному випадку треба шукати в сфері естетичного, оскільки саме естетика є літературною тематикою трилогії. При вивченні даного питання використовуються піранделлівська передмова до трилогії, його передмова до комедії "Шість персонажів в пошуках автора", а також важливий в цьому плані розділ книги П.Сонді, присвячений першій п'єсі трилогії. Угорський дослідник першим указав на метатеатральну природу конфлікту "Шести персонажів", назвавши цю п'єсу "драмою неможливості драми". Спираючись на досвід Сонді, авторка аналізує в подібному аспекті конфлікт п'єс "Кожен на свій лад" і "Сьогодні ми імпровізуємо" з метою переконатися в правильності висунутої тези про те, що конфлікт кожної з трьох п'єс відображає тенденції розвитку європейської драматургії рубежа століть і носить "антитеатральний" характер;

- розглянути структуру і особливості піранделлівського персонажа. Це питання не належить до категорії маловивчених, але новизна цього розділу роботи полягає в декількох моментах. При вивченні питання використовуються статті і новели, які раніше не підключалися, і вони дозволяють сформулювати піранделлівську концепцію "незалежності персонажа", котра імпліцитно міститься в них. Другий момент полягає в тому, що традиційно в цьому зв'язку ставиться питання про маскову природу створеного Піранделло персонажа, але в даному дослідженні явище це трактується не тільки як результат підневільного існування людини, змушеної надягти маску, щоб пристосуватися до ворожого їй світу, але також як наслідок бачення італійським драматургом життя як театру і його переконання у відсутності меж і різниці між вигадом і реальністю.

Методологічною основою дослідження є загальнотеоретичні висновки вітчизняного та зарубіжного літературо- та театрознавства, зокрема праці з історії італійського та європейського театру, теорії драми, а також роботи, присвячені безпосередньо творчості Л.Піранделло.

Висунуті завдання обумовили поєднання історико-літературного та порівняльно-типологічного методів дослідження.

Науково-практичне значення дисертації полягає в тому, що предмет і проблематика дослідження розширюють в українському літературознавстві коло тем і аспектів вивчення зарубіжної драматургії, і в першу чергу італійської. Результати дисертації можуть бути корисними для з'ясування питань про тенденції розвитку європейської драматургії ХХ століття, особливості італійського театру, про драматургічні жанрові структури рубежа віків.

Результати дослідження можуть бути використані в написанні курсів історії італійської і європейської літератури першої половини ХХ століття, у навчальній практиці, проведенні практичних і семінарських занять, в подальших дослідженнях творчості Піранделло й італійської літератури новітнього часу.

Апробація основних висновків дослідження відбулася під час виступів із доповідями, які обговорювались на засіданнях кафедри зарубіжної літератури Київського університету ім.Т.Г.Шевченка. По темі дисертації написаний розділ Програми зі світової літератури для педагогічних училищ (готується до друку). Основні положення дисертації викладені в трьох статтях (список додається).

Структура дисертації зумовлена загальною концепцією, аспектами й завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, п'яти розділів та висновків (обсяг 182 сторінки машинописного тексту). Додається список використаної літератури (123 позиції).

ЗМІСТ РОБОТИ

У Вступі на основі короткого аналізу критичної літератури висвітлюється ступінь вивченості даної теми у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві, обґрунтовується вибір теми дослідження та її актуальність, формулюються мета роботи і основні проблеми вивчення драматургічної концепції Л. Піранделло.

В Розділі 1 "Філософсько-естетичні принципи Луїджі Піранделло" вивчаються основні положення естетики італійського митця. Відомо, що звернення Луїджі Піранделло до драматургії в значній мірі є результатом еволюції його філософських поглядів. Театр став для нього ідеальною моделлю його філософсько-естетичної концепції. Своєю творчістю Піранделло зумів зробити естетику літературною тематикою.

Головною теоретичною працею Л. Піранделло є нарис "Гуморизм" ("L'Umorismo", 1908). Особливої уваги заслуговує друга його частина, в якій Піранделло викладає і в полеміці з Бенедетто Кроче захищає свої естетичні погляди.

Гуморизм, за Піранделло, - це особливий рід діяльності фантазії, функціонування якої забезпечується рефлексією. Питання про те, що лежить в основі гумористського методу, приводить до проблеми про співвідношення рефлексивного і інтуїтивного.

Кроче протиставляє художню творчість інтелектуальній діяльності, вважаючи першу продуктом інтуїції. Інтуїцію ж, яка є спонтанною і гармонійною, він розглядає фактично як саме мистецтво. Піранделло показує, що основоположним для гумористської поетики є інтелектуальний первень. Тому основою творчого процесу є не досконала, в розумінні Кроче, інтуїція, а рефлексія.

Другим фундаментальним моментом поетики Піранделло є "відчуття протилежного" (sentimento del contrario) як безпосередній наслідок рефлексії свідомості. Відчуття протилежного, згідно з Піранделло, - це художнє переживання особливого роду, при якому під впливом рефлексії відбувається перехід від простого комічного до трагічної серйозності. Важливий аспект відчуття протилежного - відсутність в ньому позитивного первня, оскільки результатом є не істина, яка протиставляється помилці, а цілком конкретний стан душі - розгубленість (perplexità). Гумористська рефлексія базується на зіставленні трагічного і комічного, але не синтезує їх, а висуває сумнів у визначеності кожної з категорій. Трагічне може трактуватися за логікою комічного, комічне - за логікою трагедії. Таким чином, гуморизм допускає релятивність категорій комічного і трагічного.

Релятивіст сприймає світ як роздрібнений і дисгармонійний. Гумористська дійова особа ("людина недоречна") відповідно також

мислиться як позбавлена цілісності. Гуморизм припускає множинність точок зору, кожна з яких претендує на істину. Піранделлівський герой не може ідентифікувати себе, оскільки його цільне спочатку "я" роздроблюється, в результаті чого починається процес деперсоналізації.

Відчужений і роздроблений персонаж не здатен на довірливе співіснування з оточуючим світом і усвідомлює цю нездатність. Персонаж відчуває необхідність в масці. Тому в гумористській концепції герой визначається як людина-маска. Маска "людини-недоречної" і пов'язана з цією маскою ситуація є третім вузловим пунктом персональної естетики італійського митця.

Піранделло особливо акцентує увагу на зв'язку між біографічним досвідом автора, з одного боку, і механізмом роздвоєння, розгубленості, відчуттям протилежного, з іншого. Він підкреслює, що особиста присутність автора не повинна бути документальною, тому що пережите митцем формує в ньому нове відчуття і розуміння життя. Особистий і безпосередній досвід є джерелом драматичного, а відчуження, котре йде за ним, - джерелом комічного.

Піранделло робить наголос на глибокому зв'язку між своїм конкретним письменницьким досвідом і інтересом до проблем технічних і композиційних. Мистецтво він бачить при цьому не як чистий експеримент, а як інтегральний людський досвід, котрий стоїть перед необхідністю зрозуміти реальність у всіх її протиріччях. Блискучі можливості для подібного дослідження реальності надає театр.

В Розділі 2 "Композиційна структура" розглядається композиційна структура трьох п'єс, які увійшли до "Театральної трилогії": "Шість персонажів в пошуках автора", "Кожен на свій лад" і "Сьогодні ми імпровізуємо". В передмові до трилогії Піранделло повідомляє, що п'єси об'єднані, в першу чергу, за тематичним і композиційним принципом: темою кожного з трьох творів є театральна постановка п'єси, композиція кожної з них відповідає законам "театру в театрі".

Основна формальна ознака "театру в театрі" - те, що сюжетом спектаклю є вистава або репетиція театральної п'єси; таким чином, зовнішня публіка дивиться п'єсу, всередині якої публіка, яка складається з акторів, також присутня на виставі або репетиції. "Театр в театрі" існує вже з доби Відродження, серед представників цього піджанру можна назвати Шекспіра, Кіда, Ротру, Корнеля, Маріво, Жене. В рамках творчості самого Піранделло ще мінімум п'ять п'єс відповідають законам "театру в театрі": "Це так, якщо вам так здається", "Життя, яке я тобі даю", "Одягні оголених", "Гірські велетні" і "Генріх IV". Але саме в трилогії Піранделло

виступає зачинателем театральних структур, які стануть нормою літератури ХХ століття.

"Шість персонажів в пошуках автора". Основою для створення п'єси стали написані раніше новели "Трагедія одного персонажа" і "Розмови з персонажами".

З точки зору жанру Піранделло класифікує свою трагічну за звучанням п'єсу як комедію. Подібне жанрове визначення пояснюється, з одного боку, тенденцією драматургії ХХ століття, яка все частіше віддає перевагу насмішці, абсурду, трагікомічному гротеску, до змішання жанрів і стилів; з другого - своєрідністю піранделлівського бачення світу, гумористським розумінням трагічного і комічного.

Внутрішньо п'єса також жанрово неоднорідна. В п'єсі водночас співіснують драматичний і епічний рівні: історія, яку розповідають персонажі, і "ненаписана п'єса", котру вони намагаються грати. Крім того, на структуру "театру в театрі" працюють елементи і прийоми комедії дель арте, її основний принцип - імпровізація; жанрово неоднорідною робить п'єсу і схильність Піранделло до самоцитування (постійне використання фрагментів, образів і ситуацій з попередніх творів), що характерно не лише для даної п'єси, але й для трилогії в цілому.

Піранделло не випадково в кожній з п'єс звертається до вже знайомих образів і сюжетів. Це пояснюється тим, що внутрішній сюжет як такий його не цікавить. Його цікавить або зовнішня рама, або момент взаємодії зовнішнього і внутрішнього сюжетів. Зовнішній сюжет надає можливість вивести на сцену акторів, які грають комедію, залучити "зовнішнього" глядача до ролі глядача внутрішньої п'єси і так урівняти його в правах з глядачем "внутрішнім". У випадку "Шести персонажів" внутрішньою публікою стає трупа. Завдяки цій подвоєній театральності зовнішній рівень набуває статусу посиленої реальності. У справжнього глядача створюється враження того, що він особисто бере участь в демонтажі і аналізі того, що відбувається на сцені.

Але внутрішня публіка в "Шести персонажах" замкненого кола навколо тих, хто прийшов в театр в пошуках автора, не створює. Структура цієї п'єси складніша, в неї не концентрична форма, а скоріше щось на зразок лабіринту. Директор і актори активно втручаються в хід дії, так само як і шість персонажів, в свою чергу, не можуть байдуже дивитись на свою історію у виконанні трупи. Всередині п'єси намічається цілий ряд мізансцен, в яких зображується театральна гра. Але жодна з них не доведена до кінця. Вже сам по собі цей факт робить неможливою ідею замкненого кола. Комедія є цілим рядом перерваних спроб і нездійснених

можливостей, кожна з яких можна порівняти з глухим коридором лабіринту.

Мета перерв, які виникають під час вистави, - не дати зникнути зацікавленості публіки, тримати її в постійному напруженні. Перерви ці стають можливими завдяки створенню атмосфери репетиції, котра і є тією ситуацією, коли можна перебувати, повторювати, повертатися до сказаного раніше. Через це радикально змінюється розуміння часу. Нелінійний час, створений атмосферою репетиції, дозволяє співіснувати епічному минулому з драматургічним теперішнім.

Композиційний парадокс полягає в тому, що на рівні зовнішнього сюжету автор додержується єдності дії, часу і місця: зовнішня дія єдина, оскільки весь оповідний матеріал організується навколо однієї головної історії, а саме: факту появи шести персонажів в театрі і репетиції, котра відбувається за їхньою участю. Час - це необхідні для репетиції декілька годин. Місцем є той самий глядацький зал, в якому знаходиться публіка. Таким чином, місце реальної ситуації і місце зображуваної ситуації повністю співпадають. Не співпадає лише реальний і театральний час. Репетиція, згідно з ремаркою, починається о 10.30, тоді як час на справжньому квитку скоріш за все буде стояти вечірній. Завдяки цьому справжній глядач опиняється на межі життя і театру, знаходячись водночас в реальному життєвому часі і зображуваному театральному просторі.

В цьому відношенні "Кожен по-своєму" є експериментом протилежним експерименту "Шести персонажів в пошуках автора". В цій п'єсі співпадає реальний і театральний час, але не співпадає місце. Глядацький зал, в якому розгортаються інтермедії, дублюється сценічними декораціями.

Тут внутрішнім сюжетом стає епізод з роману Піранделло "Записки кінооператора Серафіно Губбіо" (герої лише отримують нові імена: Делія і Мікеле). Таким чином, історія персонажів знову не нова і знову не цікавить автора. Увага звертається на ставлення оточуючих до історії Делії і Мікеле. Герої ніби діють перед публікою в особі Доро і Франческо, у яких, в свою чергу, також є свій глядач - Дієго Чінчі (герой-резонер, котрий судить і спонукає до дії інших персонажів). Функція Дієго Чінчі також двоїста: будучи глядачем по відношенню до Мікеле, Делії і Франческо, він сам стає об'єктом глядацької уваги з боку барона Нуті і Морено, котрі знаходяться в театральній ложі і слідкують за тим, що відбувається на сцені. Справжні глядачі створюють крайню, найбільшу в цій серії із концентричних окружностей, завдяки чому центральний сюжет, історія Делії і Мікеле, виявляється гранично віддаленим від глядача саме через те, що автора він цікавить щонайменше.

Більш важливі для нього інтермедії, тому що саме вони дозволяють вперше вивести на сцену публіку. Але вся сценічна дія, в тому числі і інтермедії, поки що розгортається лише на сцені. "Четверта стіна" тут ще відділяє вимисел від реальності - сцену від партеру. Але все ж Піранделло двічі робить спробу зруйнувати межу між ілюзією і життям: це введення передмови, яка залучає публіку до дії ще до входу в театр, ніби розширюючи сцену до розмірів всієї будівлі театру; вдруге це відбувається в кінці, коли Директор, який мав намір вибачитися за зірвану виставу перед публікою-персонажем, все ж вибачається перед справжніми глядачами, немов повідомляючи про те, що вони весь цей час, не підозрюючи про це, знаходились в межах драматургічного простору.

Крім того, створенню ілюзії відсутності межі між мистецтвом і життям сприяє ефект "відкритого початку" і "відкритого кінця". У випадку "Шести персонажів" він досягається завдяки відсутності завіси і тому факту, що п'єса залишається "недописаною". В другій комедії - за рахунок створення у глядача ілюзії того, що він запізнився на початок спектаклю, з одного боку, і того, що йому так і не показали останній акт, з іншого. П'єси трилогії не тільки починаються до дзвінка, що запрошує до глядацького залу, але й не закінчуються з опущенням завіси. Пояснюється це тим, що театр, за Піранделло, такий же реальний і нескінченний, як саме життя. Ілюзію, згідно з його концепцією, не можна відрізнити від реальності. Піранделлівський глядач має бути оточений спектаклем зі всіх боків, він повинен засумніватися в тому, що його реальність є єдино можливою.

Заключна частина трилогії - "Сьогодні ми імпровізуємо". Сюжетом є постановка театральною трупною під керівництвом Доктора Хінкфуса новели Піранделло "Прощай, Леоноро!". В цій п'єсі, як і в двох попередніх, співіснують епічний і драматичний рівні. До якогось моменту п'єса повторює відкриття, зроблені в "Шести персонажах" і "Кожен на свій лад", але тут робиться ще один крок вперед в порівнянні з двома попередніми комедіями. Якщо в першій п'єсі трилогії не співпадали театральный (ранок) і реальний (вечір) час, але ілюзія і реальність об'єднувались загальним простором (глядацьким залом), в другій ситуація була протилежною (співпадав час, але не співпадав простір), то в даному випадку реальне місце і реальний час стають складовими елементами вистави, і спектакль конструється безпосередньо на динамічному співвідношенні реальних обставин і театральної дії. Піранделло в цій п'єсі, так само як і в попередній, використовує прийом спеціального оголошення, тепер вже відверто запрошуючи публіку взяти участь у виставі на рівних з акторами правах. Межа між сценою і партером переноситься не вглиб сцени, а знищується повністю. Раніше глядач залучався лише до зовнішнього

сюжету, тепер же встановити, що належить "театру Хінкфуса", а що "сценічному" світу, стає неможливо.

Злам фронтальності і італійської коробки заради відкриття сцени глядацькому залу, відкриття тетрального простору і збільшення точок зору з метою зробити відносним унітарне сприйняття, розміщення публіки навколо, а іноді всередині театральної вистави, стають тенденціями драматургії ХХ століття.

В Розділі 3 "Відсторонення як прийом "театру в театрі" вивчається явище відсторонення в піранделлівському театрі. Прийом відсторонення використовується у всіх театральних жанрах, проте в "театрі в театрі" він набуває особливого значення. Слово "відсторонення" вперше було використано російським формалістом В.Шкловським. З працями Шкловського Піранделло знайомий не був, але вони дають можливість розглянути творчість італійського драматурга в новому ракурсі. Так само як Піранделло, розмірковуючи про гуморизм, стверджує, що метод цей існував завжди, що інтуїтивно ним користувався вже Сервантес, Шкловський говорить, що він лише вводить термін "відсторонення", тоді як прийом існує стільки, скільки існує сама художня мова.

Відсторонення в розділі розглядається як основний прийом "театру в театрі", піджанру, який завжди містить в собі маніпуляцію ілюзією і рефлексію. Відсторонення є технікою, яка ілюзію руйнує, котра замість підтримки враження реальності того, що відбувається на сцені, навпаки, підкреслює штучність драматичної конструкції або персонажа. Увага глядача притягається до самого процесу створення театральної ілюзії. Подібне встановлення дистанції по відношенню до зображуваної реальності передбачає, в першу чергу, апеляцію до розуму глядача, активну рефлексію з його боку з приводу побаченого. Оскільки саме рефлексію Піранделло зробив основою своєї гумористської теорії, можливе співвідношення поняття "відсторонення" з відчуттям протилежного, тому що мета - розгубленість (*perplexità*) - з однаковим успіхом може бути досягнута як в результаті першого, так і другого.

Говорячи про трилогію Піранделло, поняття відсторонення можна застосувати лише до внутрішнього сюжету п'єс. Відсторонення руйнує ілюзію того, що відбувається на внутрішньому рівні, і водночас посилює ілюзію того, що відбувається на сцені зовнішній. Піранделлівський глядач опиняється відстороненим не від всієї дії, а від тієї його частини, яка є внутрішнім сюжетом. Якщо ідея відсторонення як така заперечує ототожнення глядачем себе з персонажем, то у випадку Піранделло зовнішній глядач повністю ототожнює себе з глядачем зображуваним і нарівні з ним бере участь в аналізі того, що відбувається на внутрішній

сцені, яка зображується. Це надає дві можливості: оголити театральні механізми на рівні внутрішнього сюжету і відвернути глядацьку увагу від того, що відбувається на сцені зовнішній, що робить можливим для Піранделло ствердження релятивістської ідеї про ілюзорність межі між вигадом і реальністю.

Піранделло користується епістемологічними можливостями, які надає театр в театрі. Театр, за Піранделло, такий самий реальний, як життя, і тому рівний життю. Пізнавати театр для Піранделло означає пізнавати життя. Якщо на сцені досліджуються закони театру, це означає, що водночас досліджуються закони буття, вивчається подібність і різниця між ними.

Відсторонення, будучи утрудненим і сповільненим сприйняттям предмету, протиставиться ототожненню і ідентифікації, якщо під ідентифікацією розуміти процес уявлення глядачем або читачем того, що запропонований йому персонаж - це він сам або йому подібний. Повністю ототожнюючи себе з внутрішнім глядачем, зовнішній глядач залишається відчуженим по відношенню до внутрішніх дійових осіб.

Одним із засобів досягнення подібного ефекту в трилогії є депсихологізація образів за рахунок фіксації за кожним з персонажів внутрішньої дії тільки одного характерного для нього почуття. Ані читач, ані глядач не можуть ідентифікувати себе з героєм-маскою або героєм-схемою.

Спорудження декорацій на очах у публіки і переривання сцен (так звана техніка репетиції) також є засобами, що руйнують ілюзію.

Ще одним рівнем відсторонення може вважатися така акторська гра, коли виконавець не перевтілюється у персонаж, а ніби показує його на відстані. Співвідношення актор-роль стає видимим, актор і дійова особа не об'єднані в єдину драматичну персону. В трилогії це відбувається вже на рівні тексту, оскільки персонажам надається можливість тлумачити свою роль і розмірковувати з її приводу, гримуватися і переодягатися в присутності публіки.

Ілюзія руйнується також за рахунок того, що хід подій і розв'язка драми стають відомими заздалегідь. Крім того, вже сам оповідач виступає як руйнівник ілюзії. По мірі того, як драматична ілюзія гри, представлена публіці без посередництва автора, руйнується, персонажі приймають від нього естафету і виконують роль ідентичну ролі наратора в романі. Іноді неможливо відрізнити, що входить в роль персонажа, про що він може правдоподібно оповідати і що є авторським дискурсом. Відбувається постійний перехід від внутрішнього вимислу п'єси, де присутність оповідача мотивована і виправдана, до зруйнування ілюзії в момент звернення до

публіки. В "Театральній трилогії" образ оповідача завжди має двоїсту функцію: руйнувати ілюзію на внутрішній сцені і посилювати її на сцені зовнішній.

Оскільки персонажі не виходять з гри вигаданого універсуму (точніше, виходять лише з вимислу внутрішньої п'єси), вони не можуть коментувати комедію в цілому і дати спектаклю інтерпретацію, подібну до авторської, як вони це робили по відношенню до вставного сюжету. Але власне "я" в піранделлівському вимислі все ж присутнє, не зважаючи на об'єктивність драматургічного жанру. Це відбувається або в результаті ідентифікації автором себе з протагоністом, або завдяки введенню героя-резонера, або імпліцитно міститься в аранжировці матеріалу. Відсторонений авторський погляд забезпечується також іронічною позицією Піранделло по відношенню до власної творчості.

Найбільш систематично прийомом відсторонення користувався Б.Брехт. На відміну від Піранделло, відсторонення у Брехта є предметом ряду теоретичних праць.

В роботі розглядається питання про можливість взаємовпливу Піранделло та Брехта. Аналіз приводить до висновку про те, що коли безпосередній вплив Піранделло на Брехта мав місце, то він обмежується виключно п'єсою "Що та людина, що інша". В решті випадків мова йде про типологічні аналогії, які не дають підстав говорити про вплив одного автора на іншого.

Тому розмову про відсторонення в творчості цих драматургів потрібно вести в плані зіставлення. Головний висновок, зроблений в результаті цього порівняння, полягає в тому, що автори використовують цей засіб з різними цілями.

І Піранделло, і Брехт апелюють до глядацького і читацького розуму. Але піранделлівського глядача відрізняє від брехтівського те, що він, по-перше, бере участь у виставі, по-друге, бере участь емоційно; брехтівський глядач завжди глядач і аналітик, піранделлівський - аналітик і учасник. Для Брехта відсторонення не лише естетичний, а й політичний акт, театр для нього, в першу чергу, є дійовим засобом соціально-політичного виховання. Піранделло, навпаки, ніколи не буває дидактичним. У Брехта глядач відсторонений, щоб мати можливість краще проаналізувати проблему, якій в даному випадку присвячений спектакль; для Піранделло сюжет як такий значення не має, поза залежністю від змісту внутрішньої п'єси, в основі завжди лежить одна й та сама проблема - ілюзія і реальність, театральність у всіх її виявленнях. Брехт пропонує відсторонений погляд на подію, Піранделло - на театр, тому що, будучи вимислом (п'єсою) і реальністю (акторською грою) водночас, театр створює ідеальні умови для вивчення

основної піранделлівської проблеми. Там, де Брехт об'єктивний, Піранделло залишається суб'єктивним, оскільки результат гумористського аналізу обумовлений не об'єктом уваги, а суб'єктом, котрий аналізує, який визначає для себе сам: сміятися йому чи плакати.

Незважаючи на те, що цілі німецького і італійського драматургів майже протилежні, рівні піранделлівського і брехтівського відсторонення парадоксально схожі: і в тому, і в іншому випадку виконавець не перетворюється на персонаж, а показує його на відстані; і Піранделло, і Брехт можуть прямо звертатися до публіки, часто при цьому згадуючи власне ім'я; і італійський, і німецький драматурги міняють декорації в присутності публіки і вже на початку п'єси дають знати про те, як розгорнуться події і яким буде кінець.

І для Брехта, і для Піранделло відсторонення не є простим стилістичним ефектом, а включає повне розуміння спектаклю, але Піранделло при цьому залишається філософом, який вивчає універсальні закони буття, Брехт - соціологом, котрий досліджує закони існування буржуазного суспільства.

В Розділі 4 "Конфлікт" досліджується природа піранделлівського конфлікту. Згідно з канонами ренесансної драми, в завдання драматичного театру входило зображення людських вчинків, протікання кризи, виникнення і вирішення конфліктів. Джерелом драматичного конфлікту було зіткнення антагоністичних сил драми. В конфлікті один одному протистояли персонажі, їхні погляди на світ або позиції в певній ситуації.

На рубежі XIX-XX століть природа драматичного конфлікту радикально міняється. Герой, створений ще ренесансною театральною системою, покидає драматургію. Персонажі більше не протистоять одне одному. Для героя не знаходиться гідного супротивника. Зі зникненням в театрі суб'єкта, який прагне протистояння, місця для конфлікту більше не залишається. Наступає свого роду криза драми, точніше, драми закритого і абсолютного типу. Саме цей кризисний момент в історії європейської драматургії, "драму неможливості драми", за влучним висловом П.Сонді, і представляє п'єса "Шість персонажів в пошуках автора", творець якої відмовився від історії персонажів саме тому, що не зміг реалізувати їх конфлікт у відповідності з традиційними критеріями арістотелівської драми.

Оскільки міжлюдський конфлікт, який існує між персонажами, в драматичній формі не реалізовано, драматургічний конфлікт виноситься за рамки внутрішньої дії. Таким чином, створюється вже нова драма, де на місці родинно-побутової теми стоїть тема естетична: пошуки нового автора і

можливості художнього втілення сюжету, запропонованого шістьма персонажами. Відповідно конфлікт переноситься в сферу естетичного.

Однією з конфліктуючих сторін стає сама п'єса. Вона як первень драматургічний бореться з епічним матеріалом, який затоплює її. Це вже конфлікт не міжлюдський, а такий, що відбиває тенденції розвитку європейської драматургії на зламі віків, це конфлікт між традиційною аристотелівською драмою і спічним театром, який став особливо популярним в ХХ столітті.

Основне протиріччя європейського театру кінця ХІХ століття полягає в тому, що він використовує застарілу форму діалогу як ознаку комунікації між людьми, в той час коли говориться про світ, де ці зв'язки вже неможливі. Між собою шість персонажів вже не спілкуються, вони лише обмінюються докорами. Слово доступне їм лише в формі монологу. Директор, який представляє ренесансну театральну систему, навпаки, наполягає на діалозі між дійовими особами, оскільки розглядає його як основну і найбільш показову форму драми. Саме необхідність для персонажів обґрунтувати свою недовіру до слова і робить цю п'єсу можливою.

Якщо в першій частині трилогії говорилось про "драму неможливості драми", то в другій - про "виставу неможливості вистави" (Піранделло вже в передмові до трьох п'єс вказав на антитеатральну приг'яду конфлікту і його локалізацію у зовнішньому сюжеті). Конфліктом комедії "Кожен на свій лад" стає конфлікт між театром і життям.

Проблемою конфлікту між життям як нескінченним потоком і формою Піранделло займався на протязі всієї своєї творчості. Одним з його варіантів він вважає зіткнення між життям і мистецтвом, оскільки твір мистецтва існує, за Піранделло, саме як досконала, закінчена, вічна і незмінна форма. Театр Піранделло відносить до мистецтва особливого роду, оскільки через свою мінливість він стоїть вже на межі між мистецтвом і життям.

У "Кожен на свій лад" виставу зірвано тому, що, нічим не відрізняючись від життя, вона кожної хвилини готова злитися з ним, постійно балансує між сценою і глядацьким залом; нічим не відрізняючись від життя, вона повністю губить сенс і підстави для існування.

Перед глядачем і читачем і у внутрішньому, і у зовнішньому сюжеті одна й та сама реальність - мистецтво (якщо життя є театром), або життя (якщо театр є життям). Таким чином, конфлікт між життям і мистецтвом наближається до вирішення за рахунок їх злиття і знищення меж між ними. "Театр в театрі" в піранделлівському розумінні може означати як "життя в театрі", так і "театр в житті".

Піранделло продовжує дослідження конфлікту між життям і формою також і в третій частині трилогії, в "Сьогодні ми імпровізуємо". В даному випадку під закріпленою мистецтвом формою розуміється драматургічний текст. На кін виносяться обговорення і дослідження однієї з основних проблем естетики кінця XIX століття: діалектику співвідношення між текстом і його сценічною реалізацією. Європейський театр рубежа віків опиняється перед необхідністю пошуку компромісу в питанні про те, що є первинним: текст чи вистава. Результатом цього пошуку стає створення режисерського театру, для якого текст вже не є самоцінним, а виступає одним зі складових елементів вистави.

Конфліктом п'єси "Сьогодні ми імпровізуємо" стає зіткнення традицій акторського і режисерського театру. Театральний конфлікт в даному випадку, з одного боку, як в "Шести персонажах", відбиває об'єктивні процеси розвитку європейської драми рубежа століть, з іншого - критичне ставлення до театру самого Піранделло. Визначення позиції драматурга в зіткненні названих традицій дає можливість визначити і тенденцію вирішення драматургічного конфлікту п'єси. Якщо до звернення до режисерської практики Піранделло вважав актора простим ілюстратором, який прагне буквально передати те, що вже виражене в літературній формі (у відмові Батька від акторів імпліцитно міститься думка Піранделло про неможливість трансформації однієї форми мистецтва в іншу), то після свого дебюту в якості режисера він міняє позицію. В "Сьогодні ми імпровізуємо" акторам тимчасово надається повна самостійність і створюються умови для їх імпровізації, на сцені здійснюється свого роду театральний експеримент. Результатом цього експерименту стає відмова Піранделло від ідеї імпровізації як такої, що не дозволяє зберегти акторам власну індивідуальність і заважає процесу рефлексії, але відбувається також і відмова Піранделло від власного переконання про актора-неминуче лихо. Актор бачиться як рівноправний учасник творчого процесу.

Виділивши в своїй концепції актору важливу, але не головну роль, Піранделло продовжує пошук ідеальної театральної структури, роблячи роздуми з приводу режисури наступним етапом свого дослідження. Аналіз тексту третьої п'єси трилогії дозволяє зробити висновок про те, що Піранделло є прихильником помірної (прихованої) режисури, здатної поважливо ставитись до акторської традиції. Драматург визнає необхідність присутності режисера в сучасному театрі, але режисера на правах посередника, готового розділити свої повноваження з автором і актором. "Театр має бути єдиним в трьох своїх елементах: поет, режисер і актори," - вважає Піранделло.

В Розділі 5 "Теорія персонажа" вивчається створена Піранделло структура персонажа. Піранделлівська концепція персонажа формується приблизно вже під час написання "Словесної дії" (*Azione parlata*, 1899), де автор вперше викладає свою теорію драматургічної дійової особи. Згідно цієї теорії, драма полягає в словах, які спонтанно народжуються в устах персонажів. Сюжет, за Піранделло, вторинний по відношенню до персонажа. Мета сюжету - дати характерам можливість виявити себе. Піранделло засуджує авторів, котрі створюють персонажів з орієнтацією на абстрактну ідею.

Згідно з формальною концепцією Піранделло, театральна дія є актуальною, тобто вона розгортається між персонажами безпосередньо в момент проголошення слів. Вона абсолютна, тому що не повинно бути посилення на те, що відбувається або говориться поза сценою. Епічні елементи не допускаються. Необхідна умова здійснення словесної дії - наявність вільної людської індивідуальності, характеру.

Піранделло представляє свій метод як експліцитний діалог з персонажами. Покладені в основу "Шести персонажів в пошуках автора" новели "Трагедія одного персонажа" і "Розмови з персонажами" є викладенням піранделлівської теорії персонажа. Життя в мистецтві, за Піранделло, вище життя в матеріальному світі. Мати привілей народитися персонажем означає бути "створеним для безсмертя". Але перевага персонажа не лише в тому, що життя його довше за життя звичайної людини. Воля в житті відрізняється від волі в мистецтві тим, що в житті все лімітовано практичними цілями, тоді як в мистецтві вона реалізується вільно, на основі спонтанної творчості. Твір мистецтва від практичних цілей не залежить.

Кожен персонаж має бути реалізований відповідно до певної логіки побудови художнього образу, яку письменник не може не брати до уваги. Логіка ця є не що інше, як воля персонажа бути реалізованим. Персонаж не залежить від авторської фантазії і авторської волі реалізувати його. Автор повинен лише організувати ситуації і образи в певну систему, тому що твір мистецтва, за Піранделло, є не що інше, як система образів. Персонажів можна визвати там, де це потрібно, але їх не можна створити.

Піранделлівська концепція "незалежності персонажа" співпадає з концепцією іспанця Мігеля де Унамуно. Подібний збіг пояснюється тим, що Піранделло і Унамуно орієнтувались на одне джерело - на роман Сервантеса "Дон Кіхот", герой якого дізнається про існування автора, який написав про нього книгу. Аналогічність інтерпретації цього факту можна пояснити спільністю інтересів письменників і причин, котрі обумовили збіг у вирішенні цієї проблеми.

Викладення концепції персонажа потребує також розмови про особливу маскову природу дійових осіб піранделлівського театру. Тема маски і маскової гри є однією з найпопулярніших тем італійської драматургії цього періоду. Серед найвизначніших авторів, які звертались до цієї теми, Луїджі К'яrellі ("Обличчя і маска", 1916), Россо ді Сан Секондо ("Яка пристрасть, маріюлетки", 1916), Луїджі Антонеллі ("Людина, яка зустріла саму себе", 1918) і Массімо Бонтемпеллі ("Наша богиня", 1918).

Так само, як концепція незалежності персонажа сформувалась вже на ранньому етапі творчості Піранделло, завдовго до виникнення ідеї "театру в театрі", так і ідея про персонаж, який надягнув маску, вичикла завдовго до початку роботи над трилогією. До образу маски Піранделло звертався вже на сторінках "Гуморизму". Театр в театрі став логічним наслідком розвитку піранделлівської естетики.

Для визначення поняття "маска", в піранделлівському розумінні, треба звернутися до написаної під час роботи над твором "Шість персонажів в пошуках автора" статті "Про делікатні міркування творчої фантазії", з контексту якої відкривається декілька значень терміну "маска". Основні з них: персонаж з його духовним світом і маска як метафора акторської професії. "Оголошеною" Піранделло називає створену ним маскову структуру тому, що вади, які прагне приховати під цією маскою персонаж, навпаки, стають ще більш очевидними, ніби оголюються.

Маска персонажем надягається з метою приховати внутрішню порожнечу і через бажання хоча б формально бути "кимось", якщо не для себе, то хоча б для оточуючих. Персонаж або сам створює свою роль і починає вірити в те, що вона і є його сутністю, або його роль йому нав'язують оточуючі, і тоді людина живе новим, не властивим їй життям, не знаходячи в собі сил для протистояння.

До теми маски безпосередньо прилягає тема пошуку індивідом власної ідентичності. Для інших, за Піранделло, ми не є тим, чим є для самих себе. Ми не лише "деформовані" в ув'язненні оточуючих про нас, ми також позбавлені підтримки в нашому пошуку власної ідентичності через людську некомунікабельність і нестабільність нашого власного поняття про самих себе. Свою внутрішню сутність не можна ані розкрити, ані створити без підтримки інших. Ми потребуємо інших, щоб бачити себе, щоб інші підтвердили правильність нашої конструкції реальності. Індивід набуває власного обличчя лише в судженнях іншого про нього. Пізнати самого себе, за Піранделло, неможливо.

Більшість людських вчинків, згідно з концепцією італійського драматурга, позбавлені сенсу. Добрими або злими вони стають в інтерпретації оточуючих. Первісно людина безлика. Образ її формують її дії.

Але діяти ще не досить. Діяти необхідно в присутності інших, відчуваючи на собі чий-небудь погляд. Це й є одна з причин звернення Піранделло до театру в театрі. Якщо людина постійно потребує іншого, присутності глядача, тоді найзручнішим місцем для її існування повинна стати театральна сцена з зосередженими на ній глядацькими поглядами. Не випадково так часто героями Піранделло стають актори.

Уявлення інших про нас, про яке ми дізнаємось або відчуваємо по їхньому погляді, є для нас свого роду дзеркалом, котре створює наше відображення. І якщо, з одного боку, дзеркало це необхідне, то з іншого - воно душить і вбиває. Це пояснюється тим, що засіб, яким сприймають нас інші, так само як і засіб, яким сприймаємо інших ми, обмежений в порівнянні з нескінченністю можливостей існування, котрі має кожен, а також з засобом, за допомогою якого людина інтерпретує і організовує ці можливості.

Піранделлівська інтерпретація теми іншого дуже близька до сартрівської. Не виключено, що Сартр зазнав впливу Піранделло. Принаймні, наявність паралелей очевидна, оскільки дійсно є схожість між ідеями Піранделло й ідеями відомого філософа-екзистенціаліста в їх інтерпретації тем "я", "дзеркало" та "погляд інших". Підстави говорити про піранделлівський вплив полягають, наприклад, в тому, що його розробка питання персональної ідентичності навіть більш глибока, ніж сартрівська. Крім того, літературні твори Піранделло, котрі розробляють ці явно екзистенціалістські теми, набагато численніші, ніж написані Сартром. Вони також більш переконливі, оскільки рідше, ніж сартрівські, звертаються до психологічно нетипового і ненормального.

Піранделло інтерпретує природу свого персонажа як кризисну і вважає це наслідком війни. Ця криза, на його думку, поширюється і на театр в цілому. Піранделло постійно підкреслює іронічний характер свого театру, де трагедія часто може бути представлена лише по-гумористськи, як фарс. Художній твір більш не може прагнути цільності і природності, а демонструє двоїстість і штучність власної конструкції. Для подібного роду мистецтва потрібний і відповідний персонаж, не аутентичний і цільний, а такий, що усвідомлює театральність власної природи, необхідність водночас жити і грати, бачить себе таким, що живе, і таким, що грає. В той момент, коли здатне і схильне до іронії і рефлексії мистецтво знаходить свого персонажа, також схильного до саморефлексії і самоіронії, і виникає театр в театрі.

Висновки. Піранделло - один з найвизначніших драматургів ХХ століття, чия творчість дала потужний імпульс не лише італійському театру

його часу, але в значній мірі вплинула на всю сучасну модерністську драматургію від екзистенціалізму до театру абсурду.

Піранделло є драматургом переломної епохи, його схильний до саморефлексії театр усвідомлює кризисність власної природи і виносить на театральні підмостки обговорення основних проблем естетики свого часу. Цей італійський митець є водночас представником традицій "нової драми" і тим, хто відкрив шляхи подальшого розвитку драматургії ХХ століття.

Вихідним пунктом піранделлівської естетики, котра з найбільшою повнотою викладена в нарисі "Гуморизм", є релятивізм як єдино можлива філософія дисгармонійного і роздрібленого світу.

Головні константи методу драматурга - рефлексія і маніпуляція ілюзією. Таким чином, найбільш адекватною формою для вираження піранделлівської естетики може бути лише "театр в театрі" як такий, що базується на маніпуляції ілюзією і рефлексії.

Особливістю композиційної структури п'єс "Театральної трилогії" є наявність в кожній з них "зовнішнього" і "внутрішнього" сюжетів, чергування сцен згідно з принципом відчуження і розчленування часу, що дозволяє зруйнувати театральну ілюзію на внутрішньому рівні і створити ілюзію реальності театру на зовнішньому. Результатом подібної маніпуляції стає відмова від традиційної фронтальної сцени, котра обрамовує подію і створює ілюзійний ефект обману зору, і перенесення дії до глядацького залу, що робить реальних глядачів її учасниками. Піранделлівська публіка безпосередньо вторгається в драму: руйнується межа між сценою і залом, стирається різниця між вигадом і реальністю.

Піранделлівська художня система, опинившись в руслі загальних проблемно-естетичних пошуків європейської драматургії початку століття, робить ці пошуки своєю літературною тематикою. Це дає підстави трактувати природу конфлікту п'єс трилогії як таку, що належить сфері естетичного. Для "Шести персонажів в пошуках автора" це конфлікт між традиціями епічного і драматичного театрів, для "Кожен на свій лад" - конфлікт між театром як формою мистецтва і життям, для "Сьогодні ми імпровізуємо" - між традиціями акторського і режисерського театру.

Основним прийомом піранделлівського антиілюзійного театру є відсторонення, оскільки саме відсторонення є засобом, який ілюзію руйнує і який протистоїть ототожненню і ідентифікації, дозволяючи сконцентрувати увагу не на ілюзії як такій, а на процесі її створення.

Аналіз текстів трилогії дозволив виділити прийоми піранделлівського відсторонення: депсихологізація образів; спорудження декорацій на очах у публіки; переривання сцен; застосування "техніки репетиції"; переодягання

і гримування в присутності глядачів; тлумачення персонажами своїх ролей; повідомлення публіці заздалегідь про подальший хід подій і розв'язку.

Оскільки Піранделло інтерпретує своє мистецтво як іронічне, де трагедія може бути представлена лише по-гумористськи, як фарс, створений ним художній твір також повинен демонструвати двоїстість і штучність власної конструкції: гру письменник відверто оголошує грою і поширює на акторів і глядачів. Піранделло робить видимим співвідношення актор - роль і надає своїм персонажам можливість тлумачити власну роль і розмірковувати з її приводу. Піранделлівський персонаж є "людиною-маскою", котра розуміє театральність своєї природи і необхідність водночас жити і грати, бачить себе такою, що живе, і такою, що грає.

Піранделлівська театральна система відкрила шляхи для сучасного модерністського і постмодерністського театру. Не випадково так багато спільного між мистецтвом італійського драматурга і творчістю Іюнеско, Беккета, Адамова, Камю, Сартра, Нева, Хандке, Вайса, Фріша, О'Ніла, Міллера, Кроммелінка, Марселя, Салакру та багатьох інших драматургів ХХ століття. Найбільш вивченим є питання його впливу на французький театр абсурду. Але цим проблема не вичерпується. Присутність традицій Піранделло в драматургії і режисурі нашого часу може стати предметом окремого дослідження.

Основний зміст дисертації відбито в таких публікаціях:

1. Структурна своєрідність п'єси Луїджі Піранделло "Шість персонажів в пошуках автора" та естетика "театру в театрі" // Вісник Київського університету. Серія: Іноземна філологія. Випуск 26. 1997. С.75-80.
2. Про "найшаленішу комедію Піранделло" (Про деякі композиційні особливості п'єси Луїджі Піранделло "Кожен на свій лад") // Збірник наукових праць. Мова у соціальному і культурному контексті. Київський університет. 1997. С.232-239.
3. Відсторонення у Піранделло і Брехта // Вісник Київського університету. Серія: Іноземна філологія. Випуск 26. 1997. С.80-85.
4. Філософсько-естетичні принципи Луїджі Піранделло. Київ. ун-т. Київ, 1995. - 20с. Деп в ДАСНТІ. 21.11.95 N2414 - Ук95.

АНОТАЦІЯ

Зуккер І.Д. Драматургічна концепція Луїджі Піранделло - Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидат та філологічних наук за фахом 10.01.04 - Література зарубіжних країн. - Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, Київ, 1997.

Захищається рукопис, присвячений аналізу драматургічної концепції Луїджі Піранделло (на матеріалі "Театральної трилогії"). Увага акцентується на тих особливостях концепції, котрі виявились найбільш перспективними для подальшого розвитку драматургії європейського модернізму. Досліджуються філософсько-естетичні принципи драматурга, особливості піранделлівської "гумористської" образності. Визначаються композиційні принципи трилогії. Аналізується явище відсторонення як основний прийом "Театральної трилогії". Досліджується природа драматургічного конфлікту п'єс, що увійшли до трилогії. Вивчається структура і особливості піранделлівського персонажа. Визначається новаторство Піранделло в області форми і проблематики в контексті пошуків європейської драматургії ХХ століття.

Ключові слова: релятивізм, театр в театрі, ілюзія, реальність, відсторонення, маска.

АННОТАЦИЯ

Зуккер И.Д. Драматургическая концепция Луиджи Пиранделло - Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.04 - Литература зарубежных стран. - Институт литературы им.Т.Г.Шевченко НАН Украины, Киев, 1997.

Защищается рукопись, посвященная анализу драматургической концепции Луиджи Пиранделло (на материале "Театральной трилогии"). Внимание акцентируется на тех особенностях концепции, которые оказались наиболее перспективными для дальнейшего развития драматургии европейского модернизма. Исследуются философско-эстетические принципы драматурга, особенности пиранделловской "юмористской" образности. Определяются композиционные принципы трилогии. Анализируется явление остранения как основной прием "Театральной трилогии". Исследуется природа драматического конфликта вошедших в трилогию пьес. Изучается структура и особенности пиранделловского персонажа. Определяется новаторство Пиранделло в области формы и проблематики в контексте поисков европейской драматургии ХХ века.

Ключевые слова: релятивизм, театр в театре, иллюзия, реальность, остранение, маска.

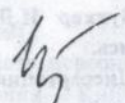
SUMMARY

Sucker I.D. "Dramaturgic conception of Luigi Pirandello"

The dissertation submitted for a scholarly degree of candidate of philology in specialization 10.01.04. - Foreign Literature at T.Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev, 1997.

There is been defended a manuscript dedicated to the analysis of Luigi Pirandello's dramaturgic conception. The analysis is carried out on the basis of "Theatrical Trilogy". Attention is focused on those peculiarities of the concept that proved to be the most perspective for the further development of the dramaturgy of the European modernism. There examined philosophical and aesthetic principles of the writer, peculiarities of Pirandello's "humoristic" imagery. Composition principles of the dramatist's trilogy are defined. Phenomenon of alienation effect as the main device of "Theatrical Trilogy" is analysed. There investigated the nature of dramatic conflict of the plays included in the trilogy. Structure and features of Pirandello's characters are examined. There defined Pirandello's innovations in the field of form and problem in the context of search of the European dramaturgy of the 20th century.

Key words: relativism, play within the play, illusion, reality, alienation effect, mask.



Підл. до друку 12 x 57 р. Формат 60x84/16. Друк офс.
Папір офс. Друк. арк. . Тираж 100 прим. Зам. 1855.
Друкарня Південно-Західної залізниці, м. Київ, вул. Лисенка, 6

434979

AB 38937

AB 38937