

«НАЙШАЛЕНІША КОМЕДІЯ» ПІРАНДЕЛЛО



Марта Абба між Еджісто Олів'єрі і Ламберто Пікассо в «Шістьох персонажах», у виставі «Театру Мистецтв» (Театро д'Арте).

Немає необхідності представляти Луїджі Піранделло. Ім'я цього італійця невіддільне від історії європейського театру ХХ століття. Його вплив відчувається в драматургії Ю. О'Ніла, Б. Брехта, Ж. Ануя, С. Беккета, Т. Вільямса, Е. Де Філіппо, в режисурі Ш. Дюллена, Ж. Вілара, Д. Стрелера, Ф. Фелліні та багатьох інших. Питання новаторства Піранделло, створена ним оригінальна театральна система неодноразово були предметом літературо- і театрознавчих досліджень. Це майже невичерпна тема. Ми ж торкнемось лише однієї з безлічі його п'єс — комедії «Кожен по-своєму», яка увійшла до знаменитої «Театральної трилогії».

15 січня 1924 року «Comœdia» публікує статтю під інтригуючою назвою «Найшаленіша комедія Піранделло». Точніше, це була не стаття, а інтерв'ю, яке дав Луїджі Піранделло театральному критику Віргіліо Мартіні. Мова йшла про другу п'єсу театральної трилогії (самої трилогії, втім, тоді ще не існувало), про комедію «Кожен по-своєму». Якщо прем'єра першої п'єси цього циклу, «Шести персонажів у пошуках автора», закінчилась

справжнім скандалом і автор після спектаклю не лише не зважився підійти до рампи, але з великими труднощами пробрався до машини, що була оточена ворожим натовпом, а хтось із глядачів навіть штрикнув його парасолькою, то цього разу незадоволені голоси залунали вже до прем'єри, і знов обурювалися глядачі, але то були... глядачі-персонажі:

«Припиніть це! — Геть Піранделло! — Ні, слава Піранделло! — Геть! Геть! — Це він — провокатор! — Досить! Досить! — Дайте пройти! — Дайте пройти! — Дорогу! Дорогу! — вигукували вони».

Через п'ять років Хінкфус, головний герой останньої частини трилогії, розмірковуючи про природу театру, мимохідь згадує цю п'єсу: через неї в іншого його колеги «було зірвано виставу, а публіка була роздратована». Проте незадоволені були вже й в «Шести персонажах...»:

«Ми змушені ставити комедії цього Піранделло, якого зрозуміти — треба пуд солі з'їсти і який ніби навмисне робить все, щоб і актори, і критики, і глядачі плювались».

Ось ще декілька цитат з трилогії:

«Тепер уже кожен знає, що в кінці

драгівних комедій Піранделло мають виді-
кнуті суперечки і сперечання».

«Коли ж ви приходите дивитись ко-
медію Піранделло, то хапаєтесь обома
руками за ручки крісел ... втягуєте голо-
ву, ніби збираєтесь буцатися і будь-що
заперечити те, що говорить вам автор».

Такими загальновідомими і повторю-
ваними стали думки, що висловлюються
з приводу комедій цього автора: «раціо-
налістичні», «парадоксальні», «незрозумі-
лі», «абсурдні», «невірогідні»...

Що ж бентежило персонажів, акторів,
критиків, глядачів у п'єсах цього автора?
Що змусило Вергілію Мартіні ще до того,
як книга побачила світ, назвати її шале-
ною?

Для відповіді на це запитання зупи-
нимось на композиції твору. До речі, са-
ме за композиційними ознаками три
п'єси трилогії згодом були зібрані воеди-
но. У передмові до трилогії, написаній
1933 року, Піранделло зауважує: «... мова
йде лише про художню композицію
трьох робіт, і саме за цією ознакою вони
зібрані разом».

Нагадаємо, що, будучи частиною «Те-
атральної трилогії», п'єса є зразком «теа-
тру в театрі», тобто спектаклю, сюжет
якого — це театральна вистава. Таким
чином, зовнішня публіка дивиться п'єсу,
всередині якої публіка, яка складається з
акторів, також присутня на виставі. Дже-
релом внутрішнього сюжету в даному ви-
падку став епізод з роману Піранделло
«Нотатки Серафіно Губбіо, кіноопера-
тора» (практично всі п'єси цього автора є
перекладом на мову сцени написаних
раніше прозових творів): Альдо Нуті за-
лицяється до актриси Несторової з
наміром врятувати від неї засліпленого її
чарами брата своєї нареченої Джорджо
Міреллі. Нуті обіцяв, що як тільки він
доведе другові зраду Несторової, то одра-
зу ж покине її. Але коли Джорджо
дізнається про зв'язок своєї коханої з
Нуті, то накладає на себе руки, зробивши
неможливим шлюб Альдо Нуті з сестрою.
Проте Нуті вже насправді покохав Нес-
торову. Розуміючи, що щастя йому не су-
дилося, під час кінозйомки він вбиває цю
жінку, а себе віддає на поталу тигриці.
Цей сюжет, за винятком останньої сце-
ни, стає внутрішнім ядром п'єси: артист-
ка Делія Морено (Несторова) звинувачу-
ється в тому, що вона спровокувала
смерть свого коханця Джорджо Сальві
(Джорджо). Джорджо Сальві прийняв
рішення одружитися з Делією, незважа-
ючи на її погану репутацію. Але Делія
бажає бути представленою його родині:
матері й сестрі. Наречений сестри Міке-
ле Рокка (Альдо Нуті), друг Джорджо
Сальві, намагається відговорити його від

цього шлюбу. Коли всі аргументи вичер-
пані, він вирішив продемонструвати
Джорджо невірність його нареченої, і сам
заводить роман з нею. Художник, який
про це дізнається, вбиває себе. Перед об-
личчям цієї смерті кожен з тих, хто зали-
шився в живих, намагається пояснити її
на свій лад. Мікеле Рокка, демонструючи
солідарність з братом майбутньої дружи-
ни, намагається підкреслити легковаж-
ність цієї жінки і перекопати Сальві не-
чинити безумства, яким став би шлюб з
Делією Морелло. Делія Морелло підтри-
мує Рокка і хоче упевнити Джорджо
Сальві в тому, що вона його не гідна. А
за всім цим відкривається красива лжа:
Делія і Мікеле намагаються обманути са-
мих себе. І це стає зрозумілим в кінці
другого акту, коли вони випадково зу-
стрічаються в домі Доро Палегарі:

«У цей момент на порозі дверей на-
право з'являється Делія Морелло. Побачивши
Мікеле Рокка, який так змінився,
зробився зовсім іншим, вона раптово
відчуває, як розсіюється туман брехні,—
зброя для захисту проти таємної, бурхли-
вої й безумної пристрасті, якою вони бу-
ли охоплені з найпершої зустрічі і яку во-
ни намагалися приховати від самих себе
під маскою жалю до Джорджо Сальві й
турботи про нього, коли вони заявляли,
що бажали, кожен на свій лад, врятувати
його. Стоячи одне перед одним і тремтя-
чи від почуття, що раптово охопило їх, не
в змозі більш захищатися брехнею, вони
деякий час дивляться одне на одного:

РОККА (*майже зі стоном*). Делія...
Делія... (*Йде до неї, щоб обійняти.*)

ДЕЛІЯ (*покійно дозволяє себе обійняти*).
Ні... Ні... Ти став таким! (*І серед подиву і
жсаху присутніх вони рвучко обіймають одне
одного.*)

РОККА (*не відпускаючи її, обертається,
як звір над здобиччю*). Це жакливо, так! Але
вона повинна бути зі мною! Зневіряться
зі мною! Зі мною!

ДЕЛІЯ (*як раніше*). Залиш, кажу тобі!
Залиш мене! Вбивця!»

Цієї сцени в «Нотатках Серафіно
Губбіо, кінооператора» вже не було, але
аналогія все ж таки знаходиться, цього
разу в п'єсі «Одягати оголених»:

ГРОТТІ (*після паузи, продовжуючи дивитись
на неї*). Ти ще в більшому відчаї, ніж
я... Яка ти стала... Яка ти стала... (*Йде до
неї готовий її обійняти.*) Ерсіліє... Ерсіліє...

ЕРСІЛІЯ (*рвучко, з гордістю відсторонює
його*). Ні, ради Бога, облиш мене.

ГРОТТІ (*рвучко намагається обійняти
її*). Ні, ні... Послухай, послухай...

ЕРСІЛІЯ (*відбиваючись*). Облиш мене,
я тобі сказала.

ГРОТТІ (*продовжуючи, як раніше*).
Об'єднаємо разом наш відчай.

ЕРСУЛІЯ (кричить, щоб змусити його відпустити себе). Дівчинка! Дівчинка!

ГРОТТИ (відразу відривається, хапає себе руками за голову, ніби оглушений). Вбивця! (Пауза. Він весь конвульсивно тремтить.) Ти мені потрібна... потрібна... Ми — двоє нещасних».

Ідентичність цих двох сцен очевидна. Тобто історія персонажів як така вже не нова і не цікавить автора.

Увага звертається на ставлення оточуючих до історії Делії і Мікеле. Вчинок Делії Морелло обговорюється Доро Палегарі, який захищає Делію, і Франческо Савіо, який засуджує її. Супротивники взаємно визнали правоту один одного: захисник жінки переконав своїми доводами її обвинувача, а промова другого зворушила своєю переконливістю першого. Палегарі і Савіо кинулись один на одного, щоб висповідатися в тому, що помилка з'ясована... і... знов опинились на протилежних позиціях. Делія бажає подякувати своєму захисникові, але боїться, що звинувачення проти неї все ж таки було справедливим.

Крім того, Піранделло вводить ще один персонаж, який частково можна порівняти з Серафіно Губбіо. Це Дієго Чінчі, молодий друг Доро Палегарі, герой-резонер, свого роду «незалежний спостерігач», який судить і спонукає до дій інших персонажів. Таким чином, коханці ніби діють перед публікою в особі Доро і Франческо, у яких у свою чергу також є свій глядач — Дієго. Проте функція Дієго також двоїста: будучи глядачем по відношенню до Мікеле, Делії і Франческо, він сам стає об'єктом глядацької уваги з боку барона Нуті і «всім відомої Морено», котрі перебувають в театральній ложі і стежать за тим, що відбувається на сцені. Річ у тому, що це комедія «з ключем».

Нуті і Морено — прототипи героїв, які діють на сцені. Виявляється, що сюжетом для «Кожен по-своєму» стала історія, яка мала місце в Турині декілька місяців тому. Молодий скульптор Ла Вела заподіяв собі смерть після того, як застав у своїй студії відому актрису, свою наречену Амелію Морено, в обіймах барона Нуті. Барон Нуті був заручений з сестрою Ла Вела. В героях сценічної вистави ці двоє впізнають себе. «Всім відомо» Морено дивилася спектакль, «як божевільна», і «розірвала зубами дві хусточки», щоб не закричати під час вистави. Їй вдається вирватися з рук своїх супутників і, вискочивши на кін, вона дає ляпаса першій актрисі, яка не підозрювала, що її героїня Делія Морено — двійник збожеволілої глядачки. Інший справжній учасник життєвої драми — коханець Мо-

рено барон Нуті — теж відправляється за лаштунки з протестом проти жорстокості театру, який «виставив два серця до ганебного стовпа». Сцена, яку роблять Нуті і Морено, стає цікавим видовищем для глядачів з хоричних інтермедій. Справжні ж глядачі в цьому випадку створюють крайню, найбільшу в цій серії із концентричних окружностей. Отже, центральний сюжет, історія Делії і Мікеле, виявляється гранично віддаленою від глядача саме через те, що автора вона цікавить менш за все. Цю думку підтверджує й той факт, що, говорячи в передмові до трилогії про конфлікт цієї п'єси, Піранделло його локалізує між глядачами, автором і акторами. Персонажів з їх драмою він при цьому випускає, що також свідчить про другорядність внутрішнього сюжету. На підтвердження цієї думки можна також навести цитату з тексту «Кожен по-своєму». Це ремарка, якою починається перша хорична інтермедія: «З появою в кулуарі публіки, яка нібито була присутня на першому акті комедії, те, що спочатку здавалось випадком з життя, виявиться театральним вимислом і тому немовби віддалиться на другий план». По суті, як внутрішня основа могла бути використана будь-яка з новел Піранделло, героям якої неприємно було б бачити себе на сцені.

Слід звернути увагу й на те, що в інтерв'ю, присвяченим «Кожен по-своєму», яке автор дав журналу «Comœdia» ще до того, як п'єса була опублікована, Піранделло досить детально переказує зміст цієї комедії, однак при цьому зовсім не зупиняється на внутрішньому сюжеті. Він випускає зміст як першого, так і другого акту. Його цікавить те, що розташовано навколо сюжету. Він говорить виключно про інтермедії. І основний зміст, очевидно, слід шукати саме в них. Навіть за кількістю акти й інтермедії в цій п'єсі урівняні. В передмові Піранделло зауважує: «Nota bene: неможливо передбачити кількість актів цієї комедії, буде їх два чи три, через можливі інциденти, які, напевно, будуть перешкодою повній виставі». Цікаво те, що Піранделло свої далеко не веселі п'єси з вражаючою наполегливістю називає комедіями. «Шість персонажів у пошуках автора» є «ще ненаписаною комедією», «Кожен по-своєму» — «комедія в двох або трьох актах...» «Сьогодні ми імпровізуємо» взагалі не має жанрового визначення.

Можливо, частково це пояснюється загальною тенденцією до знищення різниці між драмою, яка представляє епізод трагічного характеру, розповідає про фатальну людську дію, часто закінчується загибеллю головного героя, і комедією,

жак завжди приходять до оптимістичного завершення. В ХХ столітті комедія все частіше має трагічний зміт: це трагізм менш піднесений, ніж у древніх, але все ж глибоко правдивий. Частково це можна пояснити особливим «гумористським» світовідчуттям Піранделло, який сприймає життя як недобрый жарт.

Проте повернемося до інтермедій. Інтермедії не є справжніми перервами для справжньої публіки, а радше наступними актами, «закамуфльованими» під назвою «інтермедії». Декорація цього разу зображує не «старовинний палац шляхетної синьйори Донни Лівії Палегарі», а частину театрального кулуару, де обговорюється шойно побачена п'єса. Передбачена лише одна справжня перерва для справжньої публіки в кінці першої інтермедії: «В цей момент лунає дзвінок, і всі направляються в фойє всередину театру на другий акт. Тепер вже завіса опускається по-справжньому, і глядач, справжній глядач, може йти до фойє, щоб висловити свої коментарі, справжні коментарі», — говорить Піранделло в інтерв'ю «Comoedia».

Здається, ніби інтермедії створені для того, щоб ввести глядача як дійову особу. В інтерв'ю Піранделло підкреслює, що в цій п'єсі він виводить глядача на сцену вперше. Тобто це свого роду театральний експеримент. Саме тому інтермедіям і надається таке значення. Але які можливості це може відкрити? Переконавшись у тому, що інтермедіям експліцитно відведена провідна роль, необхідно з'ясувати мету, з якою вони створені. Чому саме це композиційне рішення, саме форма «театру в театрі» так приваблює драматурга? Зауважимо, що до цього прийому Піранделло вдається не лише в «Театральній трилогії». Можна навести принаймні ще п'ять п'єс, композиція яких відповідає законам «театру в театрі», п'єс, де можна виділити акторів-глядачів та акторів-персонажів: «Це так, якщо вам так здається», «Життя, яке я тобі даю», «Одягти оголених», «Гірські велетні» і «Генріх IV». Причому писалися вони як до, так і після трилогії.

Напевно, ця форма краще за все відповідала рефлексивній природі його творчості, тому що незалежно від мети вона завжди містить в собі рефлексію і маніпуляцію ілюзією. Актори на сцені можуть грати й аналізувати водночас. Проте «театр в театрі» надає ще одну можливість: виводячи на сцені акторів, які грають комедію, драматург залучає «зовнішнього» глядача до ролі глядача внутрішньої п'єси і таким чином поновлює його справжнє становище — перебувати в театрі і бути присутнім лише при вимислі. Завдяки цій подвоєній театраль-

ності, зовнішній рівень набуває положення посиленої реальності: ілюзія ілюзії стає реальністю. В передмові до трилогії Піранделло говорить лише про художню композицію і тільки натякає на те, що композиція ця працює на глибинний конфлікт твору, обумовлена ним. Дозволимо собі припустити, що в основі цього твору лежить конфлікт між ілюзією і реальністю, ідея про змішання вимислу і реальності. І саме на цю ідею працює композиція п'єси.

Піранделло бачить структуру твору розділеною на три рівні: «Присутність у театрі Морено і Нуті мимоволі створює план реальності ще ближчої до життя серед сторонніх глядачів, які сперечаються і хвилюються лише про театральний вимисел. Пізніше, в другій хоричній інтермедії, виникне конфлікт між усіма трьома планами реальності, коли персонажі справжньої драми нападуть на тих, хто грає ролі в комедії, а глядачі намагатимуться втрутитися, зриваючи цим виставу». В композиційному плані цю сцену можна вважати кульмінацією, тому що поєднання мистецтва і життя відбувається саме в цей момент. Життя більш не відрізняється від театального вимислу. Морено і Нуті «несамохить, не бажаючи цього, зробили на наших очах те, що випередило мистецтво». Барон обіймає Амелію Морено, і вони залишають театр так само, як обійнявшись, Мікеле Рокка і Делія Морело залишили палац шляхетної синьйори Донни Лівії Палегарі. Складна гра зеркал, що створює ефект «перевернутого бінокля», направлено на історію Делії і Мікеле, яка завдяки цьому стає ніби віддаленою від глядача, дозволяє створити враження змішання життя і вигадки, незважаючи на те що дія розгортається лише на сцені: «Завіса, яку ледь опустили, знов підіймається, відкриваючи частину театального кулуару»... Однак це змішання існує на рівні змісту. Це скорочення дистанції між першим, другим і третім планами (між акторами-персонажами і акторами-глядачами), але є також місце сходження цих трьох планів з четвертим (нашим з вами, глядачевим і читацьким) планом.

«Четверта стіна», бар'єр між сценою і глядачевим залом тут ще залишається і, як і раніше, відділяє те, що відбувається на кону, від партера, де знаходяться справжні глядачі. Тобто публіка-персонаж все ж відрізняється від справжньої публіки. Реальне скорочення дистанції між життям і театральним вимислом відбувається в той момент, коли Директор, який мав намір вибачитися перед публікою (публікою-персонажем) за зірвану виставу, вибачається все ж перед

справжніми глядачами, які, таким чином, самі про те не підозрюючи, вже були включені у сценічний простір.

При читанні аналогічне скорочення дистанції відбувається в інший момент: «... тут і там дами. Я б не хотів, щоб вони палили. Але, можливо, чимало з них запалять», і про критиків: «Не виключена можливість, що хтось із тих, що метають блискавки тут, в кулуарі театру, наступного дня в своїй газеті похвалить п'єсу». Ці фрази дають зрозуміти, що глядачі-персонажі так само не залежать від автора, як і читачі або майбутні глядачі, а отже, вони такі самі реальні, як і останні. Очевидно, що цей факт не поширюється на глядача, а лише на читача.

Залишається звернути увагу на останній прийом, направлений на знищення різниці між вимислом і реальністю, — прийом спеціального оголошення. Це композиційне рішення має остаточно розширити сцену до розмірів всієї будівлі театру. Передмова починається такими словами: «Ця комедійна вистава має розпочатися на вулиці або, точніше, на майдані перед театром...» і відразу ж приводиться текст статті-оголошення, присвяченої самогубству скульптора Ла Вела, яка надрукована в спеціальному випуску «Giornale della Sera». Газету можна придбати біля входу в театр. Подібний початок вистави залучає публіку до дії ще до того, як перейдено поріг театру. А перейшовши його, глядач уже опинився на сцені, оскільки сценічний простір збігається з театральним простором, і тому кожен, хто купив квиток на спектакль, водночас став дійовою особою. Цікаво те, що автор додав передмову до тексту п'єси лише 1933 року, і вона, без сумніву, створена на зразок передмови до п'єси «Сьогодні ми імпровізуємо». Можливо, один раз застосований прийом здався Піранделло вдалим і ефективним.

Створенню ілюзії відсутності межі між мистецтвом і життям сприяє також ефект «відкритого початку» і «відкритого кінця», який використовується у всіх трьох п'єсах трилогії. Більшість п'єс Піранделло починається з дискусії. («Вівести драму ніби ненароком, із суперечки? — обурюється персонаж з «Кожен по-своєму». «Але ж саме суперечка й лежить в основі драми. Вона і є, власне, драмою!» — відповідає йому інший.) І «Кожен по-своєму» також не є в цьому відношенні винятком. Композиція будується таким чином, що в глядача (читача) створюється враження, ніби він запізнівся на початок спектаклю. Герої люто про щось сперечаються, і лише че-

рез деякий час стає зрозумілим, про що йдеться. Персонажі обговорюють випадок, який відбувся у минулому, але якимось пов'язаний з теперішнім. Глядач ніколи не буває свідком події, він задовольняється лише обговоренням того, що відбулось. Таким чином, головна подія вже мала місце до початку вистави. Це характерна риса аналітичної композиції. Вперше подібна схема була розроблена Ібсенем, чії драми часто починаються там, де традиційна драматургія побачила б скоріше закінчення п'єси.

Італійський драматург йде далі. Його п'єси ніби відкриті з двох кінців. Вони не лише починались до дзвоника, який запрошував до глядацької зали, але й закінчувались після того, як було опущено завісу. Бо театр, за Піранделло, такий же реальний і нескінченний, як саме життя. Ілюзію, за Піранделло, не можна відрізнити від реальності. Глядач під час вистав п'єс «Театральної трилогії» був оточений спектаклем з усіх боків. Він майже починав сумніватися в тому, що його реальність є єдино можливою.

«Кожен по-своєму» відкривається бесідою гостей Донни Лівії Палегарі, бесідою, що складається лише з натяків і недомовок. Читач (глядач) ледь не почував себе обманутим. Він не в змозі уловити навіть тему розмови. Персонажі поводяться так, ніби бажають щось утаїти від тих, хто сидить в залі. Вони не лише говорять про щось зрозуміле лише для них. Вони говорять так, щоб їх ніхто не міг зрозуміти. І почуття розгубленості не залишає глядача до самого кінця. Він не лише «запізнівся» до початку, він вже вдруге після «Шести персонажів» пропустив також і кінець. Клаудіо Віцентіні в своїй статті, присвяченій трилогії, розповідає про постановку «Сьогодні ми імпровізуємо» 1955 року, яка була здійснена Джуліаном Беком в нью-йоркському Living Theatre. Частина глядачів справді повірила, що актори імпровізують і що втручання з боку публіки режисурою передбачено не було. Багато разів обурені глядачі вимагали, щоб їм повернули вартість квитка, тому що вони прийшли не для того, щоб дивитись, як хтось репетирує, а розраховували побачити виставу, вже закінчену роботу. Отже піранделлівський глядач змушений піти (закрити книгу), не побачивши третього акту, а театр продовжить своє загадкове існування вже без нього, існування, яке передбачає і випереджує навіть життя.

«Ви, панове, не бачили третього акту!» — кричатиме навздогін тим, хто виходить, комічний актор.