

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ  
КЕРІВНИХ КАДРІВКУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
Навчально-науковий інститут перформативних мистецтв  
Кафедра режисури та акторської майстерності  
імені народної артистки України Лариси Хоролець

**АНОТАЦІЯ  
ДО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ  
«ВИКОНАННЯ РОЛІ АТТІЛІО У ВИСТАВІ «ЦИЛІНДР» ЕДУАРДО ДЕ  
ФІЛІППО»**

на здобуття ступеня вищої освіти Бакалавр  
за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»,  
кваліфікацією Бакалавр сценічного мистецтва,  
актор, ведучий театралізованих видовищ,  
освітньо-професійною програмою «Акторська майстерність»

Роботу виконав  
здобувач вищої освіти  
4 курсу, групи БСМ 12-22  
Коробченко Михайло Олександрович

Керівник творчого проєкту:  
народний артист України, професор,  
завідувач кафедри режисури  
та акторської майстерності  
імені народної артистки України  
Лариси Хоролець  
Гирич Віктор Сергійович

Допустити до захисту творчого проєкту  
Протокол засідання кафедри  
№ \_\_\_\_\_ від \_\_\_\_\_  
Завідувач кафедри –  
професор, народний артист України  
\_\_\_\_\_ Гирич В. С.  
(підпис)

Київ 2026

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b>	3
<b>РОЗДІЛ 1. ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ</b>	5
1.1. Автор та епоха	5
1.2. Ідейно-тематичний аналіз п'єси «Циліндр» Едуардо де Філіппо	7
<b>РОЗДІЛ 2. ДІЙОВИЙ АНАЛІЗ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ І РОЛІ</b>	11
2.1. Дійовий аналіз п'єси	11
2.2. Дійовий аналіз ролі Аттіліо Самуелі	15
<b>РОЗДІЛ 3. ЗАДУМ РОЛІ ТА ЇЇ СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ</b>	20
3.1. Задум ролі Аттіліо Самуелі	20
3.2. Сценічне втілення ролі Аттіліо Самуелі	23
<b>ВИСНОВКИ</b>	27
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	29
<b>ДОДАТКИ</b>	31

## ВСТУП

**Актуальність теми.** П'єса Едуардо де Філіппо «Циліндр» («Il cilindro») є одним зі зрілих творів італійського драматурга, у якому повсякденне існування бідного неаполітанського кварталу перетворюється на простір гострої моральної перевірки людини на ставлення до грошей. Звернення до цього матеріалу під час підготовки творчої роботи дозволяє опанувати акторські завдання у складному жанрі трагікомедії, де психологічна правда існування персонажа має поєднуватися із чіткою побутовою конкретикою, а внутрішня дія – переважати над зовнішньою експресією. Робота над роллю Аттіліо Самуелі є актуальною для становлення студента-актора як з точки зору освоєння неаполітанської драматургії середини ХХ століття, так і з точки зору практичного застосування системи дієвого аналізу до образу, побудованого на стриманому зовнішньому малюнку та насиченому внутрішньому житті [1; 2].

**Мета роботи** – обґрунтувати процес роботи над роллю Аттіліо Самуелі та визначити засоби її сценічного втілення у творчому проєкті за п'єсою Едуардо де Філіппо «Циліндр».

### **Завдання дослідження:**

- 1) здійснити ідейно-тематичний аналіз п'єси «Циліндр», з'ясувати її тему, ідею, проблематику, жанрові ознаки та особливості епохи, у якій вона з'явилася;
- 2) провести дійовий аналіз п'єси: фабулу, місце і час подій, дійових осіб, композицію, архітектоніку, конфлікт;
- 3) здійснити дійовий аналіз ролі Аттіліо Самуелі: запропоновані обставини, надзавдання, наскрізну дію, лінію сценічних задач, «зерно» ролі, характер і характерність, мовну дію;
- 4) сформулювати задум ролі Аттіліо Самуелі та обґрунтувати його з опорою на дієвий аналіз і психофізичні інструменти акторської техніки;

5) визначити засоби сценічного втілення ролі: роботу з текстом і підтекстом, мізансценічне рішення, темпо-ритм, ключові сцени, пластику, мовлення, реквізит.

**Об'єкт дослідження** – процес створення сценічного образу актором у драматичній виставі.

**Предмет дослідження** – робота над роллю Аттіліо Самуелі та її сценічне втілення у творчому проєкті за п'єсою Едуардо де Філіппо «Циліндр».

**Практичне значення одержаних результатів.** Матеріали анотації можуть бути використані у навчальних дисциплінах «Майстерність актора», «Сценічна мова», «Робота актора над роллю», а також під час підготовки інших навчальних і дипломних творчих проєктів, що ґрунтуються на драматургії Едуардо де Філіппо та інших творах італійської неореалістичної традиції.

**Апробація результатів.** Результати роботи над роллю апробовано у публічному показі творчого проєкту перед екзаменаційною комісією та обговорено на засіданні кафедри режисури та акторської майстерності Інституту сучасного мистецтва.

**Структура анотації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Обсяг основного тексту – 26 сторінок; список використаних джерел містить 17 позицій.

## РОЗДІЛ 1

### ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ

#### 1.1. Автор та епоха

Едуардо де Філіппо (Eduardo De Filippo, 1900–1984) – італійський актор, драматург, режисер, одна із ключових постатей європейського театру ХХ століття. Він народився у Неаполі та помер у Римі, протягом усього творчого життя поєднував три фахові іпостасі – актора, драматурга і режисера – і залишається однією з найвпливовіших постатей неаполітанського театру [1].

Родина де Філіппо була тісно пов'язана з театром. Разом із братом Пеппіно та сестрою Тітіною Едуардо у 1931 році заснував театральну труп, яка стала ключовим етапом у формуванні його авторського стилю і творчого голосу [1]. У цій трупі поступово викристалізувалася та особлива театральна естетика, що згодом дістала назву «театру де Філіппо»: поєднання акторської гри з авторським текстом, увага до повсякденного мовлення, гра на межі побутового та поетичного, активне використання неаполітанського діалекту.

Тематично творчість де Філіппо пов'язана з Неаполем і його мешканцями. Його п'єси досліджують повсякденне життя й боротьбу жителів міста, поєднують гумор із гострим соціальним коментарем, опрацьовують теми справедливості, родинних стосунків, корупції та соціальних тисків [1]. Стилiстично автор балансує між фарсом і фізичною комедією, з одного боку, та гіркою, інколи нещадною життєвою правдою – з другого [1]. Саме у такому жанровому й тематичному просторі написано п'єсу «Циліндр».

У 1981 році Едуардо де Філіппо було призначено довічним сенатором Італійської Республіки – це особливе державне визнання його культурного внеску [1]. Для драматурга, який починав як актор у малих неаполітанських трупах, такий титул є показовим: театр де Філіппо вийшов за межі регіонального явища й перетворився на національне культурне надбання.

Епоха, у якій працював де Філіппо, – це переважно повоєнна Італія: країна, що пережила фашистський режим, війну, окупацію, складне національне

примирення й тривале економічне відновлення. Південна Італія, і насамперед Неаполь, у повоєнні десятиліття зазнавала особливо гострих соціальних і економічних труднощів: безробіття, бідності, побутової злочинності, масової трудової міграції. У такій атмосфері народився театр, який не міг бути ані суто розважальним, ані лише агітаційним: театр де Філіппо знаходить інший шлях, показуючи реальне повсякденне життя людей з міських низів із повагою до їхньої гідності, з гумором і водночас зі співчуттям [1].

Італійський контекст середини ХХ століття важливий і для розуміння жанрової природи п'єси «Циліндр». Неореалістичні тенденції італійського кіно та театру тих років формували особливе акторське середовище, у якому головними цінностями стають достовірність побутової деталі, природність мовлення, увага до людей з міських окраїн і небагатих кварталів. У театрі де Філіппо ці принципи поєднано із чіткою драматургічною конструкцією, що дає можливість розкрити моральні питання саме через побутові ситуації, а не через декларативні монологи [1].

Окремо варто згадати про долю п'єси у кінематографі: однойменна екранізація «Il cilindro» є частиною повнометражного фільму «Questi fantasmi», її тривалість – 92 хвилини; у акторському ансамблі задіяні Моніка Вітті (Ріта), Лука де Філіппо (Родольфо), Едуардо де Філіппо (Агостіно Мускарієлло), Пупелла Маджо (Беттіна), Ферручіо де Череза (Аттіліо Самуелі) [2]. Маріо Сольдаті характеризував цю екранізацію як «досконалу, взірцеву, класичну», з «блискавичною послідовністю найсуттєвіших сцен, гідною Мольєра», і окремо відзначив тривалий крупний план Аттіліо Самуелі [2]. Це свідчить, що роль Аттіліо вже в історії п'єси розглядали як одну зі складно побудованих, із виразним внутрішнім планом.

Спадщина Едуардо де Філіппо й сьогодні досліджується театрознавцями та істориками культури. Його п'єси видано у багатьох виданнях, а сам автор вважається класиком неаполітанської і національної італійської драматургії [1]. Звернення до його творчості у межах творчого проекту дає змогу здобувачеві

працювати з матеріалом, що поєднує глибокий моральний зміст із чітко вибудованою сценічною формою.

Поруч із художньою практикою де Філіппо важливо враховувати європейський контекст, у якому формувалася її акторська мова. Протягом ХХ століття відбувалося становлення кількох впливових акторських шкіл: дієвий аналіз спирався на відкриття К. Станіславського [3; 8–9]; психофізична традиція продовжувалася у працях М. Чехова [4; 11]; паралельно розвивалися інші підходи – від епічного театру Б. Брехта до «вбогого театру» Є. Гротовського [3; 5]. Робота з матеріалом де Філіппо відповідає передусім лінії дієвого аналізу з додатковими психофізичними інструментами, оскільки драматург дає актору чітку побутову канву, але водночас вимагає об'ємного внутрішнього життя персонажа.

Окремо слід зважити на специфіку трагікомедії як жанру, у межах якого існує п'єса «Циліндр». Як показує театрознавча традиція, що сягає античної «Поетики» Аристотеля, кожен жанр визначає особливий тип персонажа та особливий тип розгортання дії [1; 7]. Трагікомедія вимагає від актора одночасно тримати дві перспективи: побутову, у якій ситуація може здаватися смішною, і моральну, у якій вона є гіркою. Саме у такому жанровому реєстрі і живе роль Аттіліо Самуелі. Це робить її особливо вимогливою до точності інтонаційного й пластичного рішення.

## **1.2. Ідейно-тематичний аналіз п'єси «Циліндр» Едуардо де Філіппо**

**Сюжет.** Дія п'єси розгортається в одній квартирі бідного неаполітанського кварталу, де мешкає невелика родина – Агостіно Мускарієлло, Беттіна, Родольфо, а також молода жінка Ріта. Стиснені економічними обставинами, мешканці беруть участь у двозначній побутовій схемі, у якій Ріта виступає центральним об'єктом «торгу» з відвідувачами. У такому контексті у квартирі з'являється Аттіліо Самуелі – чоловік середніх років у циліндрі, із серйозною репутацією у місті. Зовні він поводить себе як можливий «клієнт», але внутрішньо переслідує іншу мету: уважно перевірити мешканців на жадібність і подивитися,

наскільки далеко вони готові зайти у любові до грошей. Спокійно, крок за кроком він підвищує суму – від невеликої початкової ставки до десяти тисяч лір і, нарешті, до абсурдної межі у п'ятсот тисяч лір. У кульмінаційний момент Родольфо рвучко відчиняє балкон, і ситуацію бачать перехожі: приватна схема стає публічно видимою. У фіналі Ріта єдина розгадує справжній задум Аттіліо – і саме це тихе впізнавання стає головним смисловим центром п'єси.

**Тема.** Темою п'єси «Циліндр» є випробування людини грошима у ситуації крайньої бідності та виявлення меж, до яких вона готова дійти у любові до грошей. Тема розкривається не як абстрактний моральний коментар, а як ланцюг конкретних побутових сцен, у кожній з яких персонажі змушені робити дрібний вибір на користь або проти власної гідності.

**Ідея.** Ідея п'єси – викриття жадібності як руйнівної сили, що поступово перетворює людські стосунки на спрощену торгівлю, водночас утвердження уважного, людяного погляду на тих, хто потрапив у цю пастку. Кінцеве публічне викриття приватної схеми ілюструє об'єктивну закономірність: те, що довгий час існувало у тіні, рано чи пізно виходить на світло.

**Проблематика.** У п'єсі піднято кілька взаємопов'язаних проблем: влада грошей над людиною у ситуації бідності; межа між прагматизмом і відвертою жадібністю; перехід приватного у публічне через несподіване розкриття таємниці; збереження особистої гідності у середовищі, що штовхає до її втрати; роль уважного спостерігача, який не моралізує, а провадить тиху перевірку інших.

**Жанр.** За жанром «Циліндр» є трагікомедією: матеріал балансує між побутовою комедією становищ і моральною драмою, що часом наближається до трагічних інтонацій. Як зазначено в характеристиці творчості де Філіппо, його стиль поєднує гумор, фарс і фізичну комедію з гострим соціальним коментарем та гіркою життєвою правдою [1].

**Конфлікт.** Головний конфлікт п'єси – зіткнення тихої моральної перевірки, яку проводить Аттіліо, із побутовою стратегією виживання мешканців квартири, побудованою на готовності до компромісу з совістю заради

грошей. Цей конфлікт має й внутрішній бік: Аттілію одночасно випробовує інших і себе, ризикуючи власною репутацією.

Окремо у межах ідейно-тематичного аналізу варто зупинитися на функції самого циліндра як предметного символу п'єси. Циліндр є атрибутом «іншого» соціального світу, до якого Аттілію Самуелі належить за зовнішніми ознаками: світу статечних чоловіків, добре одягнених, із серйозною репутацією, чия поведінка регулюється не безпосереднім тиском бідності, а складнішими соціальними правилами. Поява цього предмета у тісній неаполітанській квартирі бідного кварталу одразу створює смисловий контраст: побутове середовище, у якому циліндр виглядає аномально, починає розгортати власні приховані механізми реакції на «знак іншого статусу». Для роботи над роллю Аттілію це є важливим: костюмний знак виконує не декоративну, а структурну функцію, він заздалегідь програмує очікування партнерів і дозволяє актору опертися на цю готовність середовища у побудові внутрішньої дії.

Так само важливим для розуміння ідейно-тематичної основи п'єси є мотив погляду й видимості. Уся ситуація п'єси будується на тому, що мешканці квартири живуть у режимі прихованого: побутова схема довкола Ріти існує доти, доки залишається невидимою для громади. Сцена з відчиненим балконом радикально змінює цей режим: те, що тривалий час було приватним, стає публічно видимим. У цьому сенсі п'єса «Циліндр» працює зі стародавнім моральним мотивом «таємне стає явним», подаючи його у щільно стиснутій побутовій формі. Для роботи над роллю Аттілію це означає, що його лінія поведінки повинна враховувати дві перспективи бачення одразу: те, як його бачать мешканці квартири, і те, як його потенційно може побачити вулиця, якщо балкон відкриється.

Узагальнюючи, п'єса «Циліндр» належить до тих творів неаполітанської драматургії середини ХХ століття, які виходять за межі побутового сюжету й виходять на рівень моральної рефлексії. Для творчого проєкту така драматургія є особливо цінною: вона дає актору можливість працювати у складному жанровому реєстрі, де помилка в один бік перетворює сцену на фарс, а помилка

в інший – на надмірну патетику. Саме у цьому проміжку й живе роль Аттіліо Самуелі [1; 2].

## РОЗДІЛ 2

### ДІЙОВИЙ АНАЛІЗ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ І РОЛІ

#### 2.1. Дійовий аналіз п'єси

**Фабула.** У послідовному викладі основна лінія подій п'єси «Циліндр» виглядає так:

- 1) глядач знайомиться з квартирою у бідному неаполітанському кварталі та з її мешканцями (Агостіно, Беттіна, Родольфо), бачить загальні умови їхнього існування;
- 2) у квартирі з'являється Рита – молода жінка, навколо якої вибудовано «домашню» побутову схему отримання грошей від відвідувачів;
- 3) у квартирі з'являється Аттіліо Самуелі – статечний чоловік;
- 4) Аттіліо здійснює обережне знайомство з мешканцями, оглядає простір, оцінює реакції людей;
- 5) розпочинається перша «торгова» розмова про умови зустрічі з Ритою з невеликої початкової суми;
- 6) мешканці поступово виявляють готовність до торгу; жадібність починає виходити на поверхню;
- 7) Аттіліо спокійно підвищує ціну: десять тисяч лір, потім – більше;
- 8) кульмінаційне підвищення ціни до п'ятисот тисяч лір;
- 9) реакція родини на абсурдну суму: суперечки, оголення справжніх мотивацій;
- 10) Родольфо рвучко відчиняє балкон, і подію бачать перехожі;
- 11) приватна побутова схема стає публічно видимою для громади з-за балкона;
- 12) Рита внутрішньо розгадує справжній задум Аттіліо;
- 13) розв'язка: кожен з персонажів переходить у новий внутрішній стан, Аттіліо залишає квартиру.

**Місце подій.** Місцем подій є тісна квартира у бідному кварталі Неаполя. Це обмежений простір, у якому одночасно перебувають кілька дорослих людей;

меблі прості, побут видно неозброєним оком. Простір сам по собі функціонує як додатковий «персонаж»: він не дає героям розійтися подалі один від одного, постійно тримає їх близько, що посилює напругу. Особливе значення в цьому просторі має балкон. До кульмінації він – звичайна побутова деталь; у певний момент саме через нього відкривається зв'язок між «внутрішнім» простором квартири та «зовнішнім» простором вулиці. Сцена з відчиненим балконом є моментом виходу приватного у публічне, коли стіни перестають захищати таємницю.

**Час подій.** Час дії п'єси – середина ХХ століття, повоєнна Італія; це період після Другої світової війни, коли Південна Італія перебуває у складних економічних умовах. Точний рік менш важливий, ніж загальна атмосфера: бідність, висока чутливість до питання заробітку, гостра реакція суспільства на будь-яку публічну подію. Дія відбувається у межах одного дня в одній квартирі – ця єдність часу й простору посилює драматичну концентрацію матеріалу [1].

**Дійові особи.** В авторському переліку дійових осіб п'єси «Циліндр» представлені:

- 1) Агостіно Мускарієлло – неаполітанський чоловік у літах, формальний голова родини, який «організовує» побутову та фінансову сторону справи; хитрий, метушливий, привчений бідною до різноманітних маніпуляцій;
- 2) Беттіна – зріла жінка, господиня дому, поєднує побутову турботу з готовністю до жорстких прагматичних рішень; її голос у ключових сценах часто є вирішальним;
- 3) Родольфо – молодий чоловік, гарячкуватий, нервовий, найменш стриманий з усіх; саме він у кульмінаційний момент відчиняє балкон;
- 4) Рита – молода жінка, центральний об'єкт «торгу»; перебуває у складній моральній позиції, у фіналі виявляється єдиною людиною, яка розгадує справжній задум Аттіліо;
- 5) Аттіліо Самуелі – чоловік середніх років, добре вдягнений, статечний, із серйозною репутацією у місті; на перший погляд – «клієнт», насправді – уважний спостерігач, що провадить моральний експеримент;

б) сусіди, перехожі, випадкові «глядачі» з вулиці – колективна група, яка з'являється у вирішальний момент після відкриття балкона; функціонально виконує роль «суду громади».

**Композиція.** Композиція п'єси є щільною і чітко вибудованою. Висхідною подією є важка соціальна та економічна ситуація мешканців квартири, що штовхає їх до участі у двозначній схемі довкола Рити. Зав'язкою стає поява Аттілію Самуелі: з цього моменту звична побутова афера починає рухатися в незвичному напрямку, оскільки новий гість поводить не так, як інші «клієнти». Розвиток подій – серія взаємодій Аттілію з мешканцями, поступове введення «грошового тиску»: розмова про суму, її різке підвищення, провокування жадібності. Кульмінацією стає сцена підвищення ціни за Риту до п'ятисот тисяч лір та пов'язана з нею сцена з відчиненим балконом, коли приватна схема стає публічно видимою. Розв'язкою є внутрішнє «прозріння» Рити, яка розуміє справжній задум Аттілію, та зміна стану кожного з персонажів після публічного викриття.

**Архітектоніка.** П'єса збудована як щільний ланцюг побутових сцен, у яких комедія положень поступово перетікає у драматичне напруження. Маріо Сольдаті у відгуку на екранізацію відзначав «блискавичну послідовність найсуттєвіших сцен, гідну Мольєра» [2]; аналогічне можна сказати й про драматургічну побудову: у п'єсі немає «зайвих» сцен, кожна репліка веде до наступної дії, кожна нова поява персонажа змінює розклад сил. Архітектонічно п'єса утримується між двома точками – моментом появи Аттілію й моментом відкриття балкона. Велика частина дії побудована на діалогах – переважно коротких, ритмічних, із виразними побутовими інтонаціями. Ремарок порівняно небагато, але вони точні: автор дає лише ключові опори для актора, лишаючи широке поле для виконавського рішення.

**Конфлікт.** Головним предметом конфлікту є зіткнення морального експерименту Аттілію з життєвою стратегією виживання мешканців квартири, що ґрунтується на готовності до компромісу з совістю заради грошей. У структурі конфлікту виділяються кілька рівнів: економічний (крайня бідність,

що тисне на персонажів); моральний (межа, за якою прагматичність переходить у відверту жадібність); соціальний (страх Аттілію опинитися у полі видимості людей, які знають його репутацію); внутрішній (суперечність між власною стриманістю Аттілію та його ж готовністю провокувати інших на падіння); міжособистісний (тонкі лінії стосунків між Аттілію і Ритою, Аттілію і Агостіно, Аттілію і Родольфо та Беттіною).

**Подія п'єси.** У межах дієвого аналізу за К. Станіславським виокремлюємо у п'єсі «Циліндр» головну подію та ланцюг підпорядкованих їй подій [3; 8]. Головною подією п'єси є саме поява Аттілію Самуелі у квартирі мешканців: ця поява змінює усю систему відносин, переводячи побутову схему виживання у площину морального випробування. Усі інші події (перша «торгова» розмова, поступове підвищення суми, кульмінаційна сума у п'ятсот тисяч лір, сцена з відчиненим балконом, тихе впізнавання Ритою задуму гостя) є частковими подіями всередині цієї головної. Така подієва структура дозволяє актору вибудувати лінію ролі не як набір окремих епізодів, а як одну довгу подію, у якій кожен крок є логічним наслідком попереднього.

**Темпо-ритм п'єси.** Темпо-ритм п'єси «Циліндр» побудований нерівномірно і свідомо контрастно. Перші сцени, у яких глядач знайомиться з мешканцями квартири та з їхнім побутом, мають дещо повільніший, побутово-розмовний ритм. З появою Аттілію темп починає поступово ущільнюватися: репліки стають коротшими, паузи – значущішими, простір між словами – густішим [5; 6]. У сцені підвищення ціни темпо-ритм досягає високої концентрації: між цифрами утворюються видовжені паузи, які глядач читає як моменти оцінки. У сцені з відчиненим балконом темпо-ритм різко змінюється: побутовий ритм розривається коротким стрімким рухом Родольфо, після чого настає особлива «зависла» тиша. У фіналі темпо-ритм знову уповільнюється – до рівня внутрішнього впізнавання між Ритою і Аттілію. Така ритмічна побудова є для актора не зовнішньою партитурою, а внутрішньою мапою, на яку він має орієнтуватися у кожній сцені.

## 2.2. Дійовий аналіз ролі Аттіліо Самуелі

**Запропоновані обставини.** Аттіліо Самуелі з'являється у квартирі мешканців не як випадковий відвідувач, а як людина, що цілеспрямовано йшла сюди з визначеною метою. У місті він відомий як поважний громадянин з серйозною репутацією; його прихід у бідний квартал, до квартири, у якій з його участю має відбутися дещо двозначна побутова історія, сам по собі є дією на межі: будь-яке упізнання робить ситуацію публічно проблемною. Це створює першу важливу обставину – ризик упізнання: у внутрішньому уявленні Аттіліо, входячи у квартиру, краєм ока перевіряє вікна, двері, можливі звуки на сходах; він тримає циліндр у руках з певною напругою – цей капелюх може стати або тінню на обличчі, або, навпаки, упізнаваним знаком. Прихований страх викриття треба грати: він живе у диханні, у дрібних рухах, у мікропаузах перед реплікою [3; 4].

Друга обставина – психологічний задум, з яким Аттіліо сюди прийшов. Він приходить не «по жінку», а заради морального дослідження: планує перевірити мешканців на жадібність і подивитися, до якої межі вони можуть зайти у любові до грошей. При цьому він не є холодним експериментатором без емоцій; у нього є власне внутрішнє ставлення до цих людей, але він свідомо тримає себе у позиції уважного дослідника.

Третя обставина – економічна. Аттіліо може дозволити собі назвати велику суму. Грошова пропозиція в п'ятсот тисяч лір для нього, мабуть, теж відчутна, але не катастрофічна. Це фактор, який дає йому реальну можливість здійснити задум: якби він не мав за чим стояти, увесь експеримент перетворився б на блеф. У сценічному існуванні ця обставина має бути присутня: Аттіліо знає, що його ставка реальна.

Четверта обставина – зустріч із Рітою. Між Аттіліо і Рітою у п'єсі утворюється тонкий, ледь означений людський зв'язок. Це не любовна історія у звичайному сенсі, а скоріше моментальне впізнавання іншої уважної людини в чужому середовищі. Саме Ріта врешті розгадає його задум, і у цьому впізнаванні

є щось більше за просту розгадку схеми: це й легкий жаль, і повага одного до одного.

**Лінія ролі.** Лінія ролі Аттіліо Самуелі вибудовується від моменту обережного входу у квартиру до моменту фінального відходу. Спочатку – зовнішнє «соціальне», майже маскоподібне поводження: ввічлива поза, рівна інтонація, обережні запитання. Потім – перші пробні «зачіпки», у яких Аттіліо непомітно для оточення починає підкидати приводи для розмови про гроші. Далі – серія розмов, у яких він уважно стежить за реакціями: хто перший проявляє жадібність, хто намагається стриматися, хто грає роль «пристойного». Потім – ключова сцена з підвищенням ціни, у якій рамка експерименту стає особливо чіткою. Нарешті – фінальний момент, коли публічне викриття ставить крапку.

**Надзавдання.** Надзавдання ролі формулюємо так: за допомогою провокативного грошового експерименту виявити справжню природу мешканців квартири і водночас перевірити власну здатність зберегти гідність у ситуації, у якій така перевірка майже неможлива. Це формулювання поєднує дві лінії: зовнішню (експеримент над іншими) і внутрішню (експеримент над собою). Аттіліо приходить не лише як суддя; він приходить і як людина, що сама ходить по тонкому льоду [3].

**Наскрізна дія.** Наскрізна дія Аттіліо Самуелі – уважно перевірити кожного з мешканців квартири на готовність зайти далеко у любові до грошей, поступово підвищуючи «ставку» й зберігаючи при цьому власну зовнішню стриманість. Ця наскрізна дія розпадається на низку часткових дієвих задач: оглянути простір, оцінити кожного з персонажів, обережно увійти у тему грошей, провести першу пробу ціни, відстежити реакції, провести другу пробу ціни (сміливішу), знову відстежити реакції, нарешті провести головну пробу – п'ятсот тисяч лір. У кожному з цих кроків актор має робити внутрішню дію через мікроактивні фізичні дії: погляд, поворот корпусу, легкий нахил голови, особливу інтонацію репліки [3].

**Сценічні задачі.** У межах роботи над роллю визначено такі основні сценічні задачі: у сцені входу – обережно увійти, оцінити простір, не дати

оточенню одразу зрозуміти справжню мету приходу; у сцені знайомства з родиною – коротко, але точно «прочитати» Агостіно, Беттіну і Родольфо, кожному з них дати рівно стільки уваги, скільки потрібно для розуміння його поведінки у вирішальній сцені; у сцені першої зустрічі з Рітою – встановити з нею тонкий, ввічливий, на перший погляд формальний контакт, не зрадивши свого справжнього інтересу; у сцені першої грошової «проби» – обережно ввести в розмову тему ціни, не пересолити, дати співрозмовникам самим почати тиснути на тему грошей; у сцені з десятьма тисячами лір – запропонувати першу серйозну суму та зафіксувати проміжний результат експерименту; у сцені підвищення ціни до п'ятисот тисяч лір – дійти до тієї суми, на якій справжні мотиви людей стають видимі неозброєним оком; у сцені з відчиненим балконом – пережити момент, коли приватний експеримент стає публічним, не зриваючись у паніку, а приймаючи це публічне викриття як логічне завершення власної провокації; у сцені впізнавання Рітою – тихо прийняти те, що єдина людина, яка зрозуміла задум, – Ріта; у фінальному виході – піти зі сцени так, щоб моя присутність ще певний час відчувалася у залі.

**«Зерно» ролі.** «Зерно» ролі Аттіліо Самуелі визначаємо як «тиха моральна перевірка». У цьому формулюванні зосереджені і його основна дія (перевіряти), і її основна якість (тихо, без зовнішньої експресії), і її основний предмет (моральне життя інших людей). «Зерно» працює як орієнтир: будь-яке акторське рішення – інтонація, жест, темпо-ритм – має співвідноситися з цією формулою; якщо вона зберігається, рішення працює на роль; якщо порушується – його варто переглянути.

**Характер і характерність.** Характер Аттіліо Самуелі поєднує риси, що на перший погляд здаються несумісними: він обережний – і водночас здатний на сміливе моральне рішення; стриманий – але здатний підвищити ціну до абсурдної межі; іронічний – без злості; уважний до інших – але не сентиментальний. Характерність ролі виявляється у точно вибраних деталях: особливий спосіб тримати капелюх; рівна, трохи уповільнена мова; невеликий поклін при привітанні; манера тримати руки близько до тіла, без зайвих жестів;

майже повна відсутність різких рухів; рівний середній регістр голосу; мікропаузи перед важливими словами. Окрема складова характерності – прихований страх викриття: це не страх боягуза, а тривога людини, яка добре розуміє вагу своєї суспільної позиції; цей страх живе у фоновому режимі, не виходячи на поверхню повністю, але час від часу проступаючи в короткому погляді на двері, у легкому повороті голови на звук [4].

**Стосунки з іншими персонажами.** У стосунках з Агостіно Аттіліо бачить типового «голову родини», який давно ставить власне виживання вище за моральні принципи; зберігає виразну дистанцію – ввічливість без близькості, внутрішньо ж саме Агостіно стає першим «контрольним випадком» експерименту. У стосунках з Беттіною Аттіліо трохи м'якший у тоні, але внутрішньо так само твердий: її реакції на підвищення ціни показові – саме у них він читає, наскільки далеко зайшла родина у пристосуванні до бідності. У стосунках з Родольфо Аттіліо тримає його у полі зору весь час, навіть коли поводить так, ніби не звертає уваги: молодий персонаж непередбачуваний, гарячковий, нездатний до самоконтролю. У стосунках з Ритою формується найважливіша лінія: тонкий канал прихованого розуміння, у якому Аттіліо говорить з нею як з рівною – саме у цій тонкості й живе майбутній фінальний поворот. Особливим колективним «персонажем» стосунків стає громада з-за балкона, для якої Аттіліо у момент відкриття балкона стає видимим: тут його прихований страх викриття стикається з реальністю.

**Мовна дія.** Мовна дія Аттіліо побудована на принципі економії: він говорить порівняно мало, його репліки переважно короткі, але кожна несе точне змістове навантаження. Інтонаційно для цього персонажа обрано середній, спокійний регістр із невеликими відхиленнями: у моменти важливих реплік – коротка мікропауза перед ключовим словом, легке інтонаційне виділення; жодних різких перепадів, жодних криків. У такій мові тон – головний носій значення; зміна тембру на півтона працює сильніше, ніж голосова експресія. Окрема складова мовної дії – мовчання: у моменти, коли інші персонажі переходять у гарячкову суперечку, Аттіліо залишається уважним і нерухомим;

це мовчання не пасивне – воно дієве, у ньому глядач читає роботу думки, оцінку, прийняття внутрішніх рішень [5; 6].

Окремо варто виділити зону ризику і публічного викриття як окремий смисловий пласт ролі. У внутрішньому плані Аттілію знає: якщо хтось упізнає його в цій квартирі, під удар потрапить не лише його особиста репутація, а й вся та лінія «світу із циліндром», до якої він в очах міста належить. Цей ризик не виходить на поверхню прямим текстом, але він повинен проходити в пластиці: у тому, як актор обережно входить до приміщення, як тримається подалі від вікна, як стежить за дверима, як реагує на сторонні звуки. Сцена з відчиненим балконом перетворює прихований ризик у реалізовану подію: те, що Аттілію весь час намагався тримати у тіні, виявляється виставленим на світло. Головне завдання актора у цьому моменті – не «грати переляк», а пережити складніший стан: одночасно визнання поразки у бою за приховання і визнання того, що сам експеримент тепер дійшов до своєї логічної межі. Публічне викриття стає підсумковою ілюстрацією того, до яких наслідків призводить любов до грошей: схема, побудована на ній, рано чи пізно стає для всіх видимою.

## РОЗДІЛ 3

### ЗАДУМ РОЛІ ТА ЇЇ СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ

#### 3.1. Задум ролі Аттіліо Самуелі

Задум ролі Аттіліо Самуелі формувався поступово. Перші читання п'єси давали відчуття, що це другорядна, «допоміжна» роль – статечний відвідувач, який з'являється у потрібний момент для розгортання сюжету. З кожним наступним поверненням до тексту ставало очевиднішим, що саме цей персонаж тримає значну частину внутрішнього змісту п'єси: він не просто «приходить і йде» – він провадить тиху, але цілеспрямовану моральну роботу з усіма, кого зустрічає.

Ключовим для задуму стало розуміння того, що Аттіліо – не «клієнт», а перевірна фігура. У межах задуму було визначено, що він свідомо приходить у цю квартиру, аби подивитися, наскільки далеко може зайти людина у любові до грошей. Це визначення вплинуло на пластику, на темп, на спосіб говоріння, на стосунки з партнерами: як тільки персонаж перестав сприйматися як «клієнт» і почав сприйматися як експериментатор з гідним внутрішнім ставленням до людей, роль вирівнялася.

У плануванні задуму було використано насамперед принципи системи К. Станіславського. Ключовими поняттями його методу є надзавдання, об'єктив (завдання сцени), фізична дія, спілкування, емоційна пам'ять і підтекст; об'єктив відповідає на питання «чого хоче персонаж?», а підтекст – це значення, що стоїть за словами [3]. У межах задуму надзавдання Аттіліо сформульовано так: перевірити людську природу через ставлення до грошей, водночас зберегти власну гідність. Об'єктиви сцен виведено з цього надзавдання як з кореня: кожна сцена – конкретний крок експерименту.

Другою опорою задуму стала техніка М. Чехова. Вона послуговується психофізичними інструментами: уявою, уявним тілом, психологічним жестом, атмосферою, дослідженням руху і мовлення [4]. У роботі над Аттіліо особливу увагу приділено пошуку психологічного жесту – внутрішнього руху, що

концентровано виражає суть характеру. Для Аттілію знайдено жест, який можна описати як «тихе закривання долонею важливого»: він не виконується відкрито, але існує всередині й добре поєднується з ідеями «закритості», «контролю», «прихованого спостереження», що становлять основу ролі.

Третьою опорою задуму є категорія атмосфери. У техніці М. Чехова атмосфера є самостійним сценічним явищем, що існує поза волею окремих персонажів [4]. Атмосфера п'єси «Циліндр» – атмосфера тісної, спертої квартири у бідному кварталі з постійним відчуттям, що ось-ось щось трапиться. У задумі Аттілію існує всередині цієї атмосфери не як «гість», а як людина, яка свідомо вирішила увійти в неї заради своєї мети. Це означає, що атмосфера працює і проти нього (він тут не «свій»), і за нього (вона ж створює тиск, у якому жадібність персонажів стає очевидною).

Четвертою опорою задуму є категорія темпо-ритму. Темп – це швидкість чи повільність, він може скорочувати або подовжувати мовлення й дію; темпо-ритм об'єднує тіло, внутрішній порив і дію у роботі над характером [5]. Ритм і темп формують течію, тональність, емоцію та напруження сцени, а паузи й мовчання мають велике значення [6]. У задумі темпо-ритм ролі Аттілію побудовано за принципом «зовні повільно, всередині швидко»: ззовні – уповільнена мова, скупі рухи, рівна постава; всередині – постійна швидка робота думки, оцінок, рішень.

П'ятою опорою задуму є тема гідності. У межах рішення про задум визначено, що Аттілію у виконанні автора цього проєкту не має бути ні цинічним, ні саркастичним: його експеримент над іншими людьми – не насмішка, а спроба зрозуміти. Це піднімає роль над рівнем простого побутового шахрайського сюжету: з матеріалу постає не комедія про «дивного клієнта», а гірка трагікомедія про людську жадібність і про тих небагатьох, хто здатний бачити її ясно.

Окрему частину задуму становить визначення кульмінаційних точок ролі. У задумі їх три. Перша – момент входу Аттілію у квартиру: закладається тема ризику й контролю. Друга – сцена з підвищенням ціни до п'ятисот тисяч лір:

повне розгортання експерименту. Третя – сцена з відчиненим балконом і моментом, коли Ріта розуміє задум: вихід приватного у публічне й одночасно тихе впізнавання. Усі інші сцени ролі підпорядковуються цим трьом точкам як проміжні стани між ними.

Шостою опорою задуму є категорія «лінії наскрізної дії», у якій усі окремі сценічні задачі ролі логічно з'єднані між собою як ланки одного процесу. У задумі лінія наскрізної дії Аттілію мислиться як неперервна, без зривів: персонаж не «вмикається» і не «вимикається» у різних сценах, а тримає внутрішню роботу від моменту входу до моменту фінального виходу [3; 8]. На рівні актора це означає, що навіть у тих епізодах, де Аттілію мовчить або стоїть осторонь, його внутрішня дія повинна тривати: оцінка партнера, фіксація реакції, миттєвий висновок, рішення про наступний крок. Така безперервність наскрізної дії є необхідною умовою для того, щоб образ читався як живий і цілісний.

Сьомою опорою задуму є категорія атмосфери конкретної сцени. У техніці М. Чехова кожна сцена має свою власну атмосферу, у яку актор повинен «увійти», не плутаючи її із загальною атмосферою п'єси [4]. У задумі ролі Аттілію визначено атмосферу кожної ключової сцени: сцена входу – обережна, насторожена; сцена знайомства з родиною – зовні дружня, всередині дослідницька; сцена першої проби ціни – ділова, спокійна; сцена підвищення ціни до п'ятисот тисяч лір – густа, зосереджена, із внутрішнім відчуттям рубежу; сцена з відчиненим балконом – вибухова за подією, але всередині – ясна, як після грози; сцена впізнавання Ритою – тиха, майже інтимна; фінальний вихід – зібрана, з відтінком втоми та внутрішнього прийняття. Такий розподіл атмосфер дає актору внутрішню партитуру, на яку можна спиратися як на додатковий орієнтир, окремий від наскрізної дії.

Підсумовуючи, у задумі ролі Аттілію Самуелі поєднано принципи дієвого аналізу за К. Станіславським і психофізичні інструменти М. Чехова, опрацьовано категорії «зерна» ролі, психологічного жесту, атмосфери, темпо-ритму, мовної дії. Такий комплексний підхід дає змогу побудувати образ, у якому мінімум зовнішніх знаків поєднується з максимумом внутрішньої наповненості [3; 4; 7].

### 3.2. Сценічне втілення ролі Аттіліо Самуелі

**Робота над текстом і підтекстом.** Сценічне втілення ролі починається з тривалої роботи над текстом і підтекстом. Перші читання здійснювалися максимально нейтрально, без спроб «грати»: завдання полягало в тому, щоб почути матеріал, побачити, де живуть репліки Аттіліо, як вони пов'язані з репліками партнерів. Потім розпочалася аналітична робота: виділено всі сцени з Аттіліо, для кожної з них написано «партитуру» – мету сцени, дієве завдання, передбачуваний підтекст, ключові паузи. Підтекст – це значення, що стоїть за словами [3]; для Аттіліо ця формула працює буквально: майже жодна з його реплік не означає лише те, що промовляється. У сцені з підвищенням ціни підтекст особливо щільний: зовнішньо персонаж говорить про суми, про «домовленості», про умови, а внутрішньо постійно фіксує, як реагує Агостіно, як міняється Беттіна, що відбувається з Родольфо.

**Пошук внутрішньої дії.** Внутрішня дія ролі – це безперервний потік мікрорішень: коли затриматися, коли продовжити, коли зробити крок назад, коли дозволити собі коротку усмішку. Орієнтиром у цій роботі є принцип фізичної дії за К. Станіславським: замість того щоб шукати «правильне почуття», актор шукає конкретну дію, через яку народжується відповідний стан [3]. У сцені першої проби ціни така фізична дія – «обережно покласти на стіл руку поряд із циліндром»: цей дрібний рух дає точку опори у внутрішньому стані стриманої впевненості. Окремий шар внутрішньої дії – робота з уявним тілом за М. Чеховим: уявне тіло Аттіліо має центр ваги трохи нижче за звичайний, плечі дещо опущені, спина пряма, але без напруги. Це дає тілу нову поведінку: рухи стають повільнішими й економнішими, голос звучить трохи нижче. Уявне тіло – не зовнішня маска, а внутрішня форма, у якій народжується пластика ролі [4].

**Мізансценічне рішення.** Мізансценічне рішення ролі вибудовується у тісній співпраці з режисером. У роботі над сценічним втіленням простір квартири вибудовано так, що Аттіліо переважно тримається трохи осторонь центру: його типова позиція – ближче до краю простору, ближче до дверей або

до бокової стіни. Це не випадково: фізичне розташування на сцені відображає його психологічну позицію – позицію уважного спостерігача, який лишає для себе можливість швидко вийти з ситуації. Гаманець у мізансценічній партитурі ролі відіграє роль не лише костюмної деталі, а й «другого партнера»: Аттілію тримає його у руці, ставить на стіл, потім знову бере, повертає до руки, у кульмінаційний момент кладе поряд із собою. Кожен із цих жестів несе додатковий сенс, а постановка грошей на стіл під час сцени підвищення ціни візуально маркує перехід ситуації у нову фазу.

**Темпо-ритм і паузи.** Темпо-ритм ролі Аттілію вибудовується за принципом «зовні повільно, всередині швидко». Мовлення тримається трохи нижче від звичайного середнього темпу, паузи між ключовими репліками – дещо довші. У моменти, коли інші персонажі переходять до гучних реакцій, Аттілію лишається у своєму темпі; це створює ефект, який глядач читає як «спокій впевненої людини», тоді як насправді спокій є лише зовнішньою оболонкою, всередині якої триває швидке мислення [5; 6]. Паузи у ролі мають свою класифікацію: паузи-оцінки (актор зважує сказане партнером); паузи-стримування (стримує різку реакцію); паузи-розрахунку (приймає рішення про наступний крок); паузи-впізнання (бачить, що перед ним – та сама людина, яку очікував побачити). Сценічно кожна з цих пауз потребує іншого фізичного стану: іншого дихання, іншого напрямку погляду, іншого нахилу голови.

**Ключові сцени.** У сцені входу у квартиру Аттілію тримає у тілі тривогу за можливе впізнання: краєм ока перевіряє двері, на короткий момент затримується на порозі, м'яким рухом тримає циліндр трохи перед собою; глядач отримує одночасно картину статечного гостя і прихований підтекст ризику. У сцені підвищення ціни до п'ятисот тисяч лір особливо важлива побудова за «східцями»: кожна нова сума – нова сходинка; підвищення відбувається спокійно, без театрального натиску, але з виразною внутрішньою точністю; між цифрами – паузи, у яких актор уважно дивиться на реакції. У сцені з відчиненим балконом, коли Родольфо рве паузу й відчиняє балкон, Аттілію фізично майже не рухається: найважливіше – не зіграти переляк, а пережити складніший стан, у

якому персонаж приймає публічне викриття як логічну розплату за обраний шлях. У сцені впізнавання Ритою тримається коротка пауза; актор не дозволяє собі ні усмішки полегшення, ні виразного жесту; натомість ледь схиляє голову – коротке, майже непомітне визнання її розуміння. У фінальному виході Аттілію залишає сцен, зберігаючи той самий зовнішній спокій, з яким увійшов, але вже з іншим внутрішнім знанням про цих людей і про самого себе.

**Засоби сценічної виразності.** Сценічні засоби виразності у роботі над роллю підпорядковані принципу економного експресіонізму – мінімум зовнішніх знаків при максимумі внутрішньої наповненості. Зовнішня скупість – одне з головних формотворчих рішень: на тлі «гарячої» поведінки інших персонажів «холодна» точність Аттілію читається особливо виразно. Пластика – закрита, з низьким центром ваги, з мінімальною амплітудою рухів. Голос – у середньому, дещо нижчому, регістрі. Темп мови – повільніший за середній. Жести – невеликі, близькі до тіла. Костюм підкреслює задум: темний, охайний, не новий, але добре доглянутий костюм; чиста сорочка; класичні туфлі; і, головне, циліндр – знак іншого, більш статусного світу, з якого Аттілію приходить у бідний квартал. Циліндр – не тільки реквізит, а й смислова опора ролі, тому всім моментам взаємодії з цим предметом приділено особливу увагу [3–6].

**Самостійна робота актора над роллю.** Поза репетиційним залом провадилася систематична самостійна робота: повторне читання п'єси, ведення щоденника репетицій із записами власних відчуттів і рішень, аналіз окремих сцен у форматі коротких відеозаписів, робота над диханням і голосом, вправи з пластики. Окрему частину самостійної роботи становило опрацювання теоретичної літератури – класичних праць К. Станіславського й М. Чехова, а також сучасних аналітичних матеріалів про дієвий аналіз і темпо-ритм [3–7]. Така робота дала змогу свідомо повертатися до знайдених рішень і за потреби їх коригувати.

**Робота в команді та взаємодія з партнерами.** Особлива увага приділялася взаємодії з партнерами на сцені. Оскільки роль Аттілію побудована

переважно на реактивних діях і оцінках у відповідь на поведінку партнерів, вона вимагає дуже точної внутрішньої вразливості до найменших змін у їхніх репліках, диханні, поглядах. На репетиціях відпрацьовувалася система взаємних сигналів: як партнер виводить мене на тему грошей, як я відповідаю паузою, як потім партнер реагує на цю паузу. Ця своєрідна «ритмічна розмова» без слів є основним носієм внутрішньої дії Аттіліо в ключових сценах. Окремо проводилася робота над лінією стосунків з Ритою, у якій важливо не переборщити з «впізнанням» раніше фіналу: до кульмінації вони мають триматися як двоє уважних людей, які поки що лише відчувають одне в одному іншу якість, але ще не оформлюють цього відчуття в жесті чи погляді.

## ВИСНОВКИ

У процесі роботи над роллю Аттілію Самуелі у творчому проєкті за п'єсою Едуардо де Філіппо «Циліндр» виконано всі поставлені у вступі завдання.

Здійснено ідейно-тематичний аналіз п'єси «Циліндр»: визначено тему (випробування людини грошима у ситуації крайньої бідності), ідею (викриття жадібності як руйнівної сили та утвердження уважного людського погляду на тих, хто потрапив у цю пастку), проблематику (влада грошей, перехід приватного у публічне, межа між прагматизмом і жадібністю, збереження гідності), жанр (трагікомедія) та особливості епохи, у якій з'явилася п'єса (повоєнна Італія середини ХХ століття, неаполітанський контекст, неореалістична театральна традиція).

Проведено дійовий аналіз п'єси: визначено фабулу, місце і час подій, дійових осіб, композицію (вихідна подія, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка), архітектоніку матеріалу, конфлікт та його різнорівневу будову (економічний, моральний, соціальний, внутрішній, міжособистісний рівні). Підтверджено високу драматургічну щільність п'єси й точність її структурної побудови.

Здійснено дійовий аналіз ролі Аттілію Самуелі: визначено запропоновані обставини появи персонажа у квартирі (зокрема ризик упізнання, пов'язаний із його серйозною репутацією в місті), сформульовано надзавдання, наскрізну дію, лінію сценічних задач, визначено «зерно» ролі («тиха моральна перевірка»), описано характер і характерність, стосунки з Агостіно, Беттіною, Родольфо, Ритою, а також із колективним «голосом» громади з-за відчиненого балкона. Окремо проаналізовано зону ризику й тему публічного викриття як одну зі смислових опор ролі.

Сформульовано задум ролі Аттілію Самуелі: персонаж приходить у квартиру не як «клієнт», а як уважний спостерігач, що свідомо перевіряє решту героїв на жадібність і доводить «цінову ставку» до абсурдної межі – п'ятисот тисяч лір. Цей задум розпізнає лише Рита в кінці п'єси, і саме її розуміння стає

однією з найважливіших точок виконання. Ситуація публічного викриття у фіналі осмислена як ілюстрація наслідків любові до грошей: те, що довго існувало у тіні, неминуче виходить на світло.

Визначено засоби сценічного втілення ролі: робота над текстом і підтекстом, пошук внутрішньої дії і психологічного жесту, мізансценічне рішення з виразним «бічним» розташуванням Аттіліо у просторі, темпо-ритм, побудований за принципом «зовні повільно, всередині швидко», паузи з власною класифікацією (оцінка, стримування, розрахунок, упізнавання), ключові сцени (вхід, підвищення ціни, балкон, впізнавання Ритою, фінальний вихід), а також засоби сценічної виразності – пластика, мовлення, костюм, реквізит. У цій роботі застосовано принципи дієвого аналізу за К. Станіславським, психофізичні інструменти М. Чехова, а також сучасні підходи до роботи з темпо-ритмом.

Робота над цією роллю стала серйозним професійним викликом. Аттіліо Самуелі – персонаж, у якому мінімум зовнішніх знаків поєднується з максимумом внутрішньої роботи: будь-яка фальшива інтонація, надмірний жест чи неправильно витриманий ритм негайно руйнують крихкий ансамблевий баланс п'єси. Водночас саме така складність зробила цей досвід цінним: набуто навичок утримання внутрішньої дії без зовнішньої експресії, точнішої роботи з паузою, відчуття ансамблю партнерів і свідомого уникнення прямих емоційних оцінок героя.

Перспективи подальшого дослідження. Окреслена методика роботи над роллю Аттіліо Самуелі може бути поширена на інші ролі неаполітанського драматургічного матеріалу і на ролі, побудовані за принципом стриманої зовнішньої форми та насиченого внутрішнього життя. Подальше дослідження може стосуватися особливостей роботи з підтекстом у трагікомедії, поглиблення психофізичних інструментів акторської техніки, а також розширення корпусу теоретичної літератури з дієвого аналізу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Поетика / пер. з давньогрец. Б. Тен. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
2. Арто А. Театр і його двійник : зб. творів / пер. з фр. Київ : Український письменник, 2010. 320 с.
3. Брехт Б. Про мистецтво театру / пер. з нім. Київ : Мистецтво, 1977. 366 с.
4. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
5. Гротовський Є. До вбогого театру / пер. з пол. Львів : Літопис, 1999. 240 с.
6. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Основи, 2001. 917 с.
7. Павис П. Словник театру / пер. з фр. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.
8. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Ч. 1: Робота над собою в творчому процесі переживання : щоденник учня / пер. з рос. Київ : Мистецтво, 1953. 670 с.
9. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Ч. 2: Робота над собою в творчому процесі втілення : щоденник учня / пер. з рос. Київ : Мистецтво, 1954. 488 с.
10. Станіславський К. С. Робота актора над роллю : матеріали до книги / пер. з рос. Київ : Мистецтво, 1956. 564 с.
11. Чехов М. О. Про техніку актора / пер. з рос. Київ : Мистецтво, 1986. 264 с.

12. Acting Coach Scotland. Tempo-Rhythm : blog article. URL: <https://www.actingcoachscotland.co.uk/blog/tempo-rhythm> (дата звернення: 14.05.2026).

13. Backstage. The Definitive Guide to the Stanislavsky Acting Technique : article. URL: <https://www.backstage.com/magazine/article/the-definitive-guide-to-the-stanislavsky-acting-technique-65716/> (дата звернення: 14.05.2026).

14. De Filippo E. Cantata dei giorni dispari : opere teatrali. Torino : Einaudi, 1995. Vol. 1–3.

15. EBSCO Research Starters. Eduardo De Filippo : encyclopedic article. URL: <https://www.ebsco.com/research-starters/history/eduardo-de-filippo> (дата звернення: 14.05.2026).

16. Il Cinema Ritrovato Festival. Il cilindro : film page. URL: <https://festival.ilcinemaritrovato.it/en/film/il-cilindro/> (дата звернення: 14.05.2026).

17. StageMilk. Rhythm and Pace in Acting : blog article. URL: <https://www.stagemilk.com/rhythm-and-pace-in-acting/> (дата звернення: 14.05.2026).

18. Паві П. Словник театру: терміни, поняття, аналіз. Торонто : University of Toronto Press, 1998.

## ДОДАТКИ

### Додаток 1

**Фото з акторами під час репетиції вистави**

