

С приходом к власти большевиков Мариус Петипа выехал на юг, в Екатеринодар, где и умер в 1919 г. В записной книжке Марины Цветаевой за 1920 г. осталась запись: «Умер Петипа! — Хочется плакать. Любила. — Умер от сыпного тифа, где-то в Армавире, один. — О, Господи!» [6].

По-видимому, Марину Цветаеву и Анну Мар объединяли поиски героя, сохранившего не только внешний блеск, но и ту особую цельность, то душевное здоровье, которого не хватало их современникам. В миниатюрах Анны Мар автор и герой существуют на равных: это своеобразный поединок, в котором блестящая актерская игра противопоставляется тонкой и нервной литературной игре. Сложные человеческие отношения здесь раскрываются опосредованно, образы Фигаро и Тартюфа превращаются в собирательный облик блистательного любовника XVIII века и накладывается на личность самого актера. А главной особенностью лирических миниатюр Анны Мар было то, что взаимоотношения автора и героя накладываются на описание актерской игры и происходящее на сцене становится в произведении концентрированным выражением настоящей большой жизни.

Список использованных источников

1. Вульф П. В старом и новом театре / П. Вульф. — Москва : ВТО, 1962. — 344 с.
2. Геймбух Е. Ю. Поэтика жанра лирической прозаической миниатюры (лингвостилистический аспект) [Электронный ресурс] : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 Москва, 2005. — 401 с. Режим доступа: <http://www.dslib.net/russkij-jazyk/pojetika-zhanra-liricheskoj-prozaicheskoj-miniatury.html> (дата обращения 18.03.2019).
3. «Голубой глаз» : [миниатюра «Люля Бэк» Анны Мар] // Утро. — 1909. — 18 дек.
4. Джонсон М. Московские письма / М. Джонсон // Театр и искусство. — 1915. № 42. — С. 772.
5. Дурьлин С. Н. М. Радин / С. Дурьлин. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1941. — 199 с.
6. Кудрова. Путь комет. В 3 т. Т. 1. Молодая Цветаева [Электронный ресурс] / И. Кудрова. — Санкт-Петербург : Крига : Изд-во Сергея Ходова, 2007. — 445 с. — Режим доступа: https://royallib.com/book/kudrova_irma/put_komet_molodaya_tsvetaeva.html (дата обращения 18.03.2019).
7. Мар А. Люля Бэк : (Carte postale) / А. Мар // Южный край. — 1909. — 3 апр.
8. Мар А. Меньше трагизма : (Carte postale) / А. Мар // Рампа и жизнь. — 1915. — № 48. — С. 7.
9. Мар А. Нет... / А. Мар // Южный край : ил. прибавл. к № 9621. — 1909. — 26 апр.
10. Мар А. Свидание / А. Мар // Южный край : ил. прибавл. к №9671. — 1909. — 26 апр.
11. Мар А. Тартюф — Петипа : (Carte postale) / Анна Мар // Рампа и жизнь. — 1915. — № 50. — С. 7.
12. Мар А. Фигаро-Петипа : (Carte postale) / А. Мар // Рампа и жизнь. — 1915. — № 42. — С. 7.
13. Михайлова М. Женщины-драматурги Серебряного века / М. Михайлова // Гендерная проблематика в современной литературе. — Москва, 2010. — С. 4-35.
14. Нежный И. В. Былое перед глазами : Театральные воспоминания / И. В. Нежный. — Москва : ВТО, 1963. — 399 с.
15. Пессимист. Московские вечера : VII. «Женитьба Фигаро» / Пессимист // Рампа и жизнь. — 1915. — № 42. — С. 6-7.
16. Рейтблат А. И. Мар Анна / А. И. Рейтблат // Русские писатели, 1800-1917 : биогр. словарь. — Москва, 1994. — Т. 3 : К-М. — С. 514-515.
17. Рogaцкина М. Л. Образ повествователя в малой прозе И. А. Бунина / М. Л. Рogaцкина // Мова і культура. — 2011. — Вип. 14, т. 2. — С. 321-327.
18. Урванцов Л. Анна Мар / Лев Урванцов // Театр и искусство. — 1917. — № 13-14. — С. 236-237.
19. Цветаева М. Незданное. Семья : история в письмах / М. Цветаева. — Москва : Эллис Лак, 1999. — 592 с.
20. Шаинян Н. Б. Проблема театральности в жизни и творчестве М.И. Цветаевой. Цикл пьес «Романтика». 1918-1919 гг. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Н. Б. Шаинян. — Москва, 2013. — 36 с.

УДК 79.01/09

Колодій Геннадій Ігорович
Харківська державна академія культури

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ НАТАЛІ УЖВІЙ У ТЕАТРІ «БЕРЕЗІЛЬ»

Досліджено період роботи Н.Ужвій у театрі «Березиль» (до його перейменування в 1935 р. на театр ім. Шевченка), на прикладі вистав «Седі», «Золоте черево», «Король бавиться», «Змова Фієско в Генуї», «Гайдамаки», «Мина Мазайло», «Диктатура», «Маклена Граса», «Загибель ескадри». Проаналізовано акторський стиль артистки. Виявлено, що творчий метод Л.Курбаса хоча й суперечив творчій індивідуальності Н.Ужвій, але вплинув на її подальше творче життя.

Ключові слова: «перетворення», «театр акцентованого впливу», «Березиль».

Актуальність: В останні десятиліття, коли актори почали вивчати і працювати за різними театральні школами, актуальною стала проблема синтетичності актора, яка включає не тільки оволодіння багатьма навиками, включаючи вокал, танець, фехтування і т. д., а й опанування принципами гри протилежно різних театральних напрямів, творчість Н.Ужвій є взірцевою, адже актриса, освоївши метод «перетворення» Л.Курбаса і працюючи за принципами реалістичного театру, не втратила своєї індивідуальності і уміло поєднувала у своїй творчості елементи цих двох театральних шкіл.

Огляд джерел. Однією з праць, присвячених біографії і творчості Н.Ужвій, є «Поетеса української сцени» українського театального критика і літературознавця Й.Кисельова. Ця книга – найгрунтовніше дослідження діяльності Н.Ужвій від перших кроків на любительській сцені в м.Золотоноша до її останніх ролей у театрі ім. Франка. Також вищезгадана робота описує кінороботи актриси.

Роботи Ж.Гудрана «Седі» і «Король бавиться» – аналіз перших ролей Н.Ужвій на сцені театру «Березиль».

«Дорога к сердцу» – своєрідна автобіографія артистки, яка дає змогу проаналізувати її власне ставлення до постановок «Березолу», Л.Курбаса, партнерів по сцені, законів гри актора за методом перетворення, а також до власних ролей і особливостей створення художніх образів.

Мета – дослідити період роботи Н.Ужвій у театрі «Березіль», на прикладі конкретних вистав і сценічних образів, а також проаналізувати особливості її акторської техніки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Влітку 1926 р. передовий режисер-авангардист Л.Курбас приїхав в Харків з впевненістю, що зможе перетворити нову радянську столицю на центр урбаністичної культури. Разом з ним в Харкові на Сумській вулиці «оселився» і театр «Березіль». Саме в цей час до міста приїхала актриса, яка нещодавно перевелася з Одеського державного драматичного театру з метою працювати в найпопулярнішому театрі республіки. І хоча в Одесі вона прослужила лише один сезон, цього було достатньо, щоб стати доволі відомою актрисою і отримати запрошення від «Березолу».

Вже після піврічної роботи в театрі, їм'я актриси з'явилося на афіші спектаклю «Седі» («Злива») С.Моема і Д.Колтона в тому ж 1926 р. (режисер В.Інкіжинов, художник В.Меллер) [1].

Хоча у виставі було багато цікавих акторських робіт (М.Крушельницького, Б.Балабана, О.Сердюка), увага була прикута до дуету – пастора Девідсона у майстерному зображенні І.Мар'яненка і повії Седі у виконанні Н.Ужвій. Седі – Ужвій вивела з рівноваги одержимого проповідника цнотливості і святості жіночою принадністю, земними радощами, що й призвело до краху місіонера з його фальшивою мораллю. Особливо добре сприймалася картина сповіді з її несподіванками, блискавичними змінами реакцій, настрою та глибинним підтекстом. У грі артистки, як і в роботах деяких інших виконавців, почувалася легка іронічна інтонація [1, с.33].

У своїй розгорненій рецензії на виставу «Седі» Ю.Смолич, який виступав під псевдонімом Жорж Гудран, охарактеризувавши постановку як «наголос на реалізмові», так писав про гру актриси: «... Задум п'єси захотів, щоб пастор Девідсон, і режисер повинен був примусити її заскиглити. А акторці це зіпсувало всю другу частину ролі. Не Н.Ужвій, а Седі Томпсон в образі покірної овечки фальшива, – вигадана автором та скопійована режисером. В образах же легковажної марнотратниці життя – і Седі, і Н.Ужвій бездоганні» [2].

Актриса грала не ситуації, не сюжетні положення, а розкривала колоритний характер героїні, якій були доступні і певна легковажність, і щирі жіночі почуття, що вона і показала в стосунках з боцманом О'Гара.

Н.Ужвій розповідала, що спочатку їй не зовсім було зрозуміле режисерське завдання «грати сміх» у всіх його проявах – сміх здивований, іронічний, глузливий, торжествуючий, то приглушений, то одвертий, нестримний. Згодом актриса зрозуміла фігуральність режисерського формулювання. Адже сміх був фіналом двобою святенника з грішницею, він повинен був виражати внутрішнє прозіння героїні.

Ще одна з дебютних робіт артистки у «Березолі» – роль Фруманс у спірній виставі «Золоте черево» Ф.Кромелінка (режисер Лесь Курбас, художник В.Меллер, 1926) [1].

Більшість рецензентів і глядачів не зрозуміли і не сприйняли виставу. Крім того, актрисі ще важко було звикнути працювати за методом «перетворення» Л. Курбаса, про що свідчить рецензія Ю.Смолича: «Н.Ужвій – цікава актриса. Проте не оговталася вона ще в системі «Березоля». В манері гри відчувається ухил в «побутовість». Така з неї й Фруманс» [2].

За рік перебування в «Березіль» актриса освоїла для себе театральні закони «театру акцентованого впливу» і змогла гідно показатися у спектаклі «Король бавиться» (режисер Б.Тягно, художник В.Шкляєв, 1927). «Сальтобаділь (С.Шагайда) і Магелон (Н.Ужвій) – довершені художні образи... – писав той же Ю.Смолич. – Ужвій з епізодичної наче ролі зробила яскравий майстерний малюнок» [3].

І це було сказано після річного перебування артистки в «Березіль». І фахівці, і звичайні глядачі відзначали зростаючу майстерність молоді артистки з поки що не дуже великим професійним стажем. Зрозуміло, допомагала вимоглива школа театру, набутий творчий досвід.

Яскравим виявом творчого зростання актриси стала роль графині Джулії у виставі «Змова Фієско в Генуї» Ф.Шіллера (режисер Я.Бортник, художник Н.Шифрін, 1928). Артистка показала багатющий арсенал своїх пластичних і інтонаційних можливостей. Вражали блискавичні зміни емоційного стану героїні, вміння вести гострий, напружений, темпераментний діалог, відповідати ударом на удар, як би його не завдавали – чи то відкрито, чи завуальовано.

Н.Ужвій була найвиразнішою постаттю в спектаклі «Змова Фієско в Генуї» не лише за ступенем участі героїні в зображуваній історії, а й за яскравою художньою палітрою виконавиці. Практично всі, хто бачив і хто писав про виставу, сходилися на думці: то була помітна творча перемога Н.М.Ужвій. Неодноразово можна було почути і прочитати про те, що у театрі з'явився цікавий талановитий майстер. І це були справедливі слова, якщо врахувати зроблене артисткою. І ще більш вони справедливі щодо

майбутніх акторських звершень і на сцені «Березоля», і тоді, коли після десяти років перебування в цьому театрі вона переїхала до Києва, і стала провідною артисткою столичного театру ім. Франка.

Коли Ужвій пізніше згадувала про своє перебування в «Березолі», то обов'язково спинялася на виставі «Гайдамаки», де грала так зване «Перше слово». Роль Оксани в постановці Леся Курбаса до неї виконувала Валентина Чистякова – дружина засновника і художнього керівника «Березоля». Образ Оксани, та ще в такому проникливому виконанні, запав у серце дебютантки, і вона вирішила створити своєрідну концертну програму, присвячену шевченківській героїні.

Актриса вирішила не механічно наслідувати роботу, зроблену іншою актрисою, шукати в образі Оксани близькі їй мотиви, риси, барви. Треба було вдумливо переглянути арсенал звичних виражальних засобів, які використовувалися і в «побутовій» драматургії, і в п'єсах зарубіжних авторів.

За визначенням Й.Кисельова, гра Н.Ужвій у цій виставі нагадувала патетичну симфонію. Артистка не порушила гармонії твору, а своєю емоційно насиченою, зосередженою грою підносила образ Оксани до трагедійних висот. Вона не акцентувала уваги на страдництві, горюванні, а підкреслювала оптимізм дівчини, і тому заключні слова монологу «Ох, як весело на світі» звучали природно, випливали не лише з ситуації, з того, що Оксана дізналася, хто її врятував, а й з самої вдачі титарівни, що посміла полюбити простого парубка.

О.Сердюк відзначає іншу роботу артистки в п'єсі М.Куліша «Мина Мазайло» (1929), де виконавиця ролі тьоті Моті «заблищала таким багатством комедійних барв, такою реалістичною вірогідністю», повз які не можуть пройти літописці українського театру, зокрема «Березоля», дослідники творчості видатної української артистки.

На жаль, з постановниками п'єси І.Микитенка в театрі «Березиль» не все було гаразд. Постановка «Диктатури» (1930) викликала незадоволення з боку драматурга (режисер Лесь Курбас, художник В.Меллер). І.Микитенко вважав, що і штучним, «іграшковим» оформленням, і оперовою умовністю обезцінюється авторський задум, згладжується гострота класової боротьби, епізоди якої відтворені у драмі, і вона багато втрачає в своїй політичній спрямованості, пропагандистській силі [1, с.52].

Робота Н.Ужвій над роллю Небаби була сприйнята найдоброчливіше, бо актриса, хоч і інтуїтивно, але показувала комсомолку реалістично, і в сценах, що торкалися політичних питань, і в ліричних місцях, які проходилися Ужвій так, ніби вона соромилася своїх інтимних почуттів.

Постановка не принесла успіху ні «Березолі» ні особисто Н.Ужвій, хоча їй, завдяки природженим голосовим даним, було легше, ніж іншим, впоратися зі співучою подачею ролі.

Однією з творчих удач Н.Ужвій на сцені «Березоля» була роль Маклени в п'єсі М.Куліша «Маклена Граса» (режисер Л.Курбас, художник В.Меллер, 1933). То було перше звертання драматурга до зарубіжної теми, що доти активно використовувалася в українській драматургії публіцистично-війовничим М.Ірчаном, який не раз розгортав дію своїх п'єс на тій території (панська Польща в часи пілсудчини), де розігрується історія вищезгаданої вистави.

Не так легко далася роль Маклени актрисі. І фізично, і емоційно. Адже героїні лише тринадцять років, і за характером вона дещо імпульсивна, що пояснюється і віком, і обставинами життя. В цій п'єсі героїня опинилася в дуже складній ситуації – їй запропонували стати вбивцею, хай і одного з тих, хто в її очах представляє експлуататорів, поневоловачів, винуватців людських страждань. Маклені доводиться приймати серйозні рішення, боротися з сперечливими почуттями, шукати виходу з конфліктного становища. І хоч лад її думок і вчинків не завжди логічний, послідовний, до кінця усвідомлений, хоч відбувається в ній і певна вікова інфантильність, проте головна лінія поведінки юної героїні мусить бути окреслена строго, серйозно, цілеспрямовано, а не як низка випадкових збуджених емоцій і рішень. У той же час було б неприродним зображувати Маклену як глибоко свідому, громадянсько зрілу людину, що діяла згідно зі своїми усталеними переконаннями і поглядами. Головне достоїнство роботи артистки у тонкому, ненав'язливому розкритті переживань героїні, яка врешті-решт хоч і не зовсім впевнено, проте стала на шлях пошуку виходу зі складних життєвих обставин.

Наївність часто змінюється серйозністю, що чувається в інтонаціях реплік Маклени, навіть в її красномовних паузах. Вона тонко, проте уїдливо, іронізує з Анелі Зброжек, коли дотепно зауважує, що в купальні важко відрізнити покоївку від панянки. І зовсім інші ноти звучать в її словах, коли вона віддає Кунду панські об'їдки. Тут чутно політичні мотиви, наростання протесту, ненависті до світу Зброжеків. Надія звучить у погрозах Маклени, коли вона говорить, що вчинила б з панями те ж саме, що «там» вчинили. Артистка робить при цьому жест на Схід – і в цьому рішучість, надія, заклик.

Глядачі, які бачили Ужвій у «Седі», говорили: «Там вона зуміла блискуче зіграти повію, а тут з тією ж переконливістю показала підлітка, що й у вимушених умовах не пішла на зневагу жіночої честі... На таке яскраве перевтілення здатні лише справжні митці».

І зовсім інша Маклена – Ужвій у фінальній сцені, під час зустрічі зі Зброжеком. Тут проявляються іронія, зневага, лють, твердість у всіх жестах, міміці, ході.

Вистава готувалася влітку 1933 р. під Києвом у Вишгороді. Н.М.Ужвій в своїх спогадах в 1971 р. зазначала: «Розпочинаючи роботу над п'єсою Миколи Куліша «Маклена Граса», де мені була доручена роль Маклени, Олександр Степанович Курбас нам сказав: «Цей спектакль, в якому я хочу прокласти мости для переходу на реалістичні позиції, буде або вдача, або провал».

Після «Маклени Граси» Л. Курбас приступив до постановки «Загибелі ескадри» О.Корнійчука, яку згодом здійснив один з його учнів і соратників режисер Б.Тягно – творець багатьох вистав «Березоля», – а згодом Львівського театру ім. М.К.Заньковецької, Одеського ім. Жовтневої революції. В жовтні того ж 1933 р. Л.Курбас пішов з «Березоля». А через кілька місяців його заарештували [1, с.45].

Про роль Л.Курбаса у своїй творчості Н.М.Ужвій говорила: «Мені довелося грати з такими прекрасними акторами, як А.Бучма і Ю.Шумський. Моїми основними вчителями в мистецтві були Г.Юра і Л.Курбас. Режисери ці, які працювали по-різному, йшли до однієї мети. Г.Юра створював спектаклі глибокого соціального звучання. Йому був близький героїко-романтичний стиль. Він начебто писав яскравими олійними фарбами, а не аквареллю. Л.Курбас приділяв багато уваги філігранній формі. Він вимагав від актора відбору, чіткості, емоційної стриманості. Кожна мізансцена повинна була підкреслювати внутрішній стан образу, будь-яка інтонація мала бути гнучкою і музикальною. Уроки цих майстрів пронесли я кризь усе життя» [4].

Зустріч з корнійковською Оксаною стала етапом у творчому житті артистки. «Загибель ескадри», прем'єра якої відбулася 29 листопада 1933 р. (постановка Б.Тягна, художник В.Меллер), відкрила новий етап і в художницькому освоєнні життєвого матеріалу, і в пошуках нових форм, і в творчій біографії самої артистки.

Оксана у виконанні Н.Ужвій – сувора і людяна, непримиренна і лагідна. Вже в першій своїй репліці, сказаній спокійно, проте з певною досадою на необачну запальність Гайдая, Оксана показала себе і політиком, і тактиком.

З ролі Оксани починається своєрідний «тандем» актриси з героїнями О.Корнійчука. Вона грала майже у всіх п'єсах драматурга, які йшли на сценах «Березоля» і театру ім.Франка. Після Оксани – Ліда Коваль («Платон Кречет»), Марина Тайга («Банкір»), Наташа («Правда»), Ярина («Приїздить Дзвонкове»), Ольга («Макар Діброва»), Наталка Ковшик («Калиновий Гай»), Ганна Падоліст («Крила»), Катерина Безсмертна («Чому посміхалися зорі»), Варвара («Розплата»).

У своїй практиці артистка не тільки майстерно користувалася багатими природними даними – стрункою осанкою, напрочуд виразними очима, красивим співучим голосом. Вона дбала про те, щоб кожна репліка і реакція, навіть пауза якомога повніше і неповторно розкривали всю гаму переживань, думок і почуттів зображуваної особи.

Так закінчувалося десятилітнє перебування Н.М.Ужвій в колективі «Березоля». Наталія Михайлівна по праву могла назвати свою роботу в театрі «Березиль» дуже корисною творчою школою. Артистка черпала уроки сценічної майстерності не лише з досвіду режисерів, і насамперед Леся Курбас, а й з праці талановитих колег, з діяльності всього колективу, де кожен був творчою особистістю, взірцем відданого служіння мистецтву та прикладом працелюбства [1, с.58].

Висновки. Таким чином, у хронологічній послідовності досліджено всі етапні ролі Н.Ужвій на сцені «Березиль» та також проаналізовано техніку та технологію роботи актриси над художніми образами у виставах. Крім того, встановлено, що творчість Н.Ужвій – приклад синтетичного різнопланового актора, тому її творчі здобутки могли б стати в нагоді молодим митцям і студентам театральних вишів.

Список використаних джерел

1. Кисельов Й.М. Поетеса української сцени: Життя і творчість нар. артистки СРСР Наталії Михайлівни Ужвій. – 2 вид. – К.: Мистецтво, 1978. – 186 с.
2. Гудран Ж. «Седі» в «Березолі» // Нове мистецтво. 1926. № 24.
3. Гудран Ж. «Король бавиться» у «Березолі» // Нове мистецтво. 1927. № 12,13.
4. Ужвій Н. Дорога к сердцу // Театр. жизнь. 1974. №3.