

10. По Э. Философия творчества / Пер. В. Рогова. – М.: «Издательство АСТ», 2003.
11. Сигал Ханна. Психоналитический подход к эстетике.
12. Чхартшвили Г. Писатель и самоубийство. – Издательский дом: Захаров, 2006.

УДК 21(470)

**Бурлуцький А. В.**,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри менеджменту шоу-бізнесу,  
Національний університет культури і мистецтва  
(Україна, Київ),  
laureat@ukr.net

## References

1. Adorno V. Teodor. Jesteticheskaia teorija / Per. s nem. A. V. Dranova. – М.: Respublika, 2001. – (Filosofija iskusstva). – 527 s.
2. Bart R. Camera lucida / per. s franc. Ryklin M. – М.: «Ad Marginem», 1997.
3. Bataj Zh. Tanatografija Jerosa // Tanatografija Jerosa: Zhorzh Bataj i francuzskaja mysl' sere diny XX veka. – SPb.: Mifril, 1994. – S.271–308.
4. Ben'jamin V. Maski Vremeni / Per. Belobratova A. – SPb.: «Symposium», 2004. – 480 s.
5. Blansho M. Ot Kafki k Kafke / Perevod D. Krotovoj. – М.: Logos, 1998.
6. Blansho Moris. Prostranstvo literatury / Per. s franc. Bol'shakov V. P., Dubin B. V., Zenkin S. N., Krotova D., Ofertas St., Skuratov B. V. – М.: «Logos», 2002. – 288 s.
7. Bol'nov O. F. Filosofija jekzistencializma / Perevod S. Je. Nikulina. – SPb.: Izdatel'stvo «Lan'», 1999. – 222 s.
8. Zontag S. Mysl' kak strast' / Per. s franc. Dubin B. – М.: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1997. – 208 s.
9. Zontag S'juzen. Smotrim na stradaniia drugih / Per. Golyshev V. – М.: «Ad Marginem», 2014.
10. Po Je. Filosofija tvorcestva / Per. V. Rogova. – М.: «Izdatel'stvo ACT», 2003.
11. Sigal Hanna. Psihoanaliticheskij podhod k jestetike.
12. Chhartshvili G. Pisatel' i samoubijstvo. – Izdatel'skij dom: Zaharov, 2006.

**Egorova D. I.**, master of philosophy, Kharkiv National University  
Karazin (Ukraine, Kharkiv), yegorovadaria@gmail.com

## The role of the irrational attitude towards death in art

*This article considers the correlation between creative process and attitude of the artist towards the concept of their own death and death in general. A connection of art and the topic of death manifests itself on the historical– anthropological material concerning the shift in the role of death in human's life, and as a result in the transformation of art; on the psychoanalytic material and the theory of death instinct, as well as on the creative process analysis in relation to the unconscious; and on the philosophical and culturological material related to the comparison of inner state of artist and usage of the topic of death in other genres. The article is focused on the irrational sensations of mortality of the artist and the listener/viewer/reader. The purpose of the research is detecting the importance of irrationality in the creative process, for instance, the influence of so-called by psychoanalysts death instinct and also the existential sensation of death or just the experience of dying. As a result, we can see a close connection between the artist's personal attitude towards death and his art.*

**Keywords:** mortality, art, literature, photography, experience of dying.

**Egorova D. I.**, магистр філософії, Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна (Україна, Харків),  
yegorovadaria@gmail.com

## Роль иррационального отношения к смерти в искусстве

*Рассматривается взаимозависимость процесса творчества и отношения творца к смерти собственной и как к явлению в общем. Связь искусства и темы смерти выявляется на историко– антропологическом материале изменения роли смерти в жизни человека и трансформации искусства в связи с этим; на психоаналитическом материале и теории инстинкта смерти, а также анализе процесса творчества с точки зрения работы бессознательного; и собственно на философском и культурологическом материале сопоставления внутреннего состояния творца и использования темы смерти в творениях разных жанров. В статье делается акцент на иррациональные ощущения творца и слушателя/ зрителя/читателя относительно смертности. Цель исследования – выявить роль иррациональности в процессе создания произведений искусства, в частности, влияния так называемого психоаналитиками инстинкта смерти, а также экзистенциального переживания смерти, или же просто опыта умирания. Как результат выявляется тесная взаимосвязь личного отношения художника к смерти с его творчеством.*

**Ключевые слова:** смертность, творчество, литература, фотография, опыт умирания.

\* \* \*

## СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ АКТОРІВ НОВОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

*Виявляється специфіка сценічного мовлення в період становлення «нового українського театру» на прикладі аналізу творчості провідних акторів тієї доби Гната Юри, Амвросія Бучми, Наталії Ужвій. Фактори сценічного мовлення певного актора визначаються на основі застосування «пріємної селективного аналізу».*

**Ключові слова:** український театр, сценічне мовлення, характерні ознаки, Г. Юра, А. Бучма, Н. Ужвій.

Дослідження українського театрального мистецтва як соціокультурного феномену вимагає вивчення всіх складових його функціонування, оскільки вони становлять цілісну історію національної художньої культури. Значну роль у формуванні специфічних ознак національного театру відіграє сценічне мовлення, в якому закарбовані соціокультурні фактори певної доби. Тому визначення головних парадигм українського сценічного мовлення як соціокультурного феномену є важливим напрямком осмислення феномену українського театру. Зокрема, мета даної публікації полягає в з'ясуванні специфіки сценічного мовлення в період становлення «нового українського театру» (1920–1980–ті рр.) на прикладі аналізу творчості провідних акторів тієї доби.

В українській науковій думці нині практично відсутні дослідження сценічного мовлення як соціокультурного феномену. Запропонована стаття є продовженням попередніх публікацій та ґрунтується на аналізі існуючих розвідок в галузі вітчизняного театрознавства і особистих досліджень автора статті.

В історичному аспекті «новим українським театром» ми називатимемо епоху, коли театр як соціокультурний феномен вже являв собою цілісне усталене явище, проте, для нього характерний значний потенціал розвитку і становлення. Хронологічно мається на увазі період з початку ХХ ст. і донині. З цих позицій, період формування українського сценічного мовлення доцільно поділити на два етапи: «срібна» доба українського театру (українське Відродження, модерний український театр, театр Леся Курбаса) та український радянський театр (політичний театр 1930–1950–х рр., театр часів війни, театр естетичних новачків 1950–1960–х рр., «пошуковий» театр 1970–1980–х рр.).

Оскільки «новий театр має відповідати стилеві часу», аналіз специфіки сценічного мовлення цієї доби неможливо проводити за допомогою методологічних прийомів, застосовуваних для аналізу, наприклад, сценічного мовлення епохи «корифеїв». «Корифеї» своїми власними особистостями засвідчували самодостатність і самотність української ментальності, адже українські актори того часу не мали професійної школи, прислухаючись в творчості до самих себе та (або) наслідуючи майстрів. Саме тому для аналізу цієї доби був обраний за провідний методологічний прийом чотирифакторного аналізу як такий, що найефективніше висвітлює детермінанти, тобто фактори впливу на їх сценічне мовлення, і в такий спосіб дозволяє визначити його специфічні особливості в кожному конкретному

випадку. Проте, з новою епохою українського театру фактори впливу на генезу сценічного мовлення докорінно змінюються, а отже, необхідно змінити й методи їх дослідження.

Оптимальним методом для вирішення цієї проблеми ми вважаємо «прийом селективного аналізу», який розглядатиме визначальні фактори сценічного мовлення певного актора, проявлені ним в певних ролях. Принцип вибірковості, що лежить в основі даного прийому, дозволить уникнути надмірної дескриптивності та простої констатації особливостей сценічного мовлення, натомість дасть змогу визначити особливості саме генези сценічного мовлення.

Оскільки кількість провідних акторів українського театру в цей період досить численна, ми обмежимось прикладами аналізу лише деяких з них, таких, що на нашу думку, найяскравіше репрезентують театральний стиль епохи взагалі і особливості сценічного мовлення зокрема: Гната Юри, Амвросія Бучми та Наталії Ужвій. Оскільки їх творчість неможливо віднести до якогось одного з виділених періодів (періоди, змінюючись досить швидко в концептуальному смислі, між тим демонстрували досить повільну спадковість щодо акторського складу), дослідивши сценічне мовлення означених постатей, ми можемо узагальнити висновки за весь період, окресливши особливості генези сценічного мовлення українського нового театру.

На формування творчої індивідуальності українського актора, режисера і певною мірою театального педагога Г. Юри великий вплив спричинила творчість корифеїв українського театру, вистави яких він бачив в різні роки, а з деякими з них був особисто знайомий. Саме цей факт дозволяє стверджувати, що він активно позиціонував в радянському театрі спадкоємність традицій української класики, в тому числі це відбувалося і в сценічному мовленні.

Слід наголосити на тому, що згідно з метою даного дослідження ми розглядатимемо сценічне мовлення Г. Юри як актора, абстрагуючись від його режисерської творчості. Сам він із гіркотою зізнався «З'їли моє акторство режисура та порядкування театром» [1, с. 160], проте, за спогадами дослідників, його акторський талант був визначним і самобутнім.

Г. Юра вперше вступив на професійну сцену в антрепризі С. Максимовича, деякий час працював у львівському театрі «Руська бесіда» та київському «Молодому театрі». В 1920 р. він очолив театр імені Франка, створений у Вінниці і згодом переведений до Харкова, а потім – до Києва: «саме з цим театром нерозривно пов'язана вся діяльність Г. Юри» [9, с. 77].

Праця в трупі Максимовича стала для Г. Юри першою зустріччю з широкою народною аудиторією і шляхом опанування азами сценічної професії, причому опанування самотужки, адже визначних акторів в трупі не було. На початковому етапі сценічне мовлення Юри, як і інші елементи акторської майстерності, не були розвиненими: сам він, згадуючи про марні надії потрапити до трупи М. Садовського, зазначав: «Михайло Карпович добирав акторів... з гучним голосом, обов'язково співочих, а нічого цього в мене не було» [цит. за 1, с. 7].

Служба в армії в 1908 р. дещо відірвала його від театру, проте в жовтні 1913 р. він одержав запрошення від «Руської бесіди» і виїхав до Галичини. Через те,

що художній рівень тогочасного галицького театру не влаштував Юру, відбулося його зближення з Л. Курбасом та іншими мрійниками про «новий театр», з метою створення якого вони і залишили «Руську бесіду», створивши «Молодий театр».

В «Молодому театрі» Г. Юра проявив себе здебільшого як режисер, проте, виконував і певні ролі, в основному комедійні та характерні, як у власних постановках, так і у виставах інших режисерів.

У квітні 1919 р. «Молодий театр» злився з театром імені Шевченка, а коли після захоплення Києва денікінцями театральне життя в місті майже припинилося, Г. Юра з групою митців у Вінниці вступили до Нового Львівського театру, що складався переважно з галичан, які з іншими акторами «говорили різними мовами і, найголовніше, не розуміли одне одного» [11, с. 8]. Цей «штучний конгломерат» [11, с. 19] митців розпався, і ентузіасти, очолені Юрою, утворили новий мистецький колектив – театр імені Франка.

За три роки ним було зіграно десятки ролей, в яких між іншим, було виявлено багато особливостей сценічного мовлення.

Так, подією стала постановка в 1920 р. «Весілля Фігаро» П. Бомарше, перекладена українською самим Юрою, де він грав Фігаро, «розумного і спритного, гострого на язик» [1, с. 31].

При постановці п'єси М. Куліша «97» Г. Юра був захоплений «соковитою мовою персонажів» [1, с. 33], яку і сам майстерно відтворив в головній ролі Мусія Копистки. Критик Ю. Меженко зазначав, що Мусій Копистка Г. Юри – це «син українського народу, що володіє секретом говорити примітивною, але насправді надзвичайно образною, суто емоційною мовою» [5, с. 3].

Майстерне володіння позавербальними засобами сценічного мовлення продемонстрував Г. Юра в ролі Петра Малоштана в «Диктатурі» І. Микитенка: «Малоштана мучить кашель – довгий, надривний, з пищиками, із присвистами, із прокльонами, і артист майстерно обіграє цей кашель: Малоштан кашляв завжди по-різному, залежно від його настрою, внутрішнього стану» [1, с. 69].

В п'єсах І. Карпенка-Карого Юра-актор знайшов цікавий прийом поєднання сатиричних барв та драматичного підтексту. Так, в ролі Стьопочки («Житейське море») він провів останній монолог з граничним драматизмом, виявивши в душі персонажа – блазня та підлабузника гіркоту і ненависть, біль образи і відчай: «вся душа Стьопочки вилілася в цьому монолозі, несподіваним світом опромінивши цю зламану життям істоту» [1, с. 124]. А в заголовній ролі Мартина Борулі Юра поєднує різні засоби сценічної виразності мовлення, щоб показати мужицьку простакуватість Борулі в контрасті з його прагненням до панства: «Боруля ... благоговійно бубонить молитву і тут же, не змінюючи навіть пози, прозовим тоном віддає ділові розпорядження» [1, с. 125].

Слід відзначити, що і як режисер, і як актор Г. Юра дуже дбайливо ставився до драматургії, точніше сказати до «правди драматургічного матеріалу», «правди автора» [6, с. 224]. В плані сценічного мовлення це проявлялося в тому, що він майстерно робив мовлення героїв своїм: дослідники відмічають його вміння «зробити свою майстерність непомітною, ... органічно зв'язаною з матеріалом» [1, с. 149].

Аналіз сценічного мовлення Г. Юри на основі запису з архіву Національного радіо України (читання віршу «Мені

однаково» Т. Шевченка) дозволяє зробити висновок, що він вмів майстерно використовувати власний ресурс сценічного мовлення: так, при дійсно не дуже тембрально багатому голосі він демонстрував безліч психологічних нюансів та «наскрізну дію», яку можна ясно вирізнити по його читанню.

Згідно з проголошеним педологічним прийомом селективного аналізу ми розмежуємо розгляд творчості А. Бучми як режисера та як актора, залишивши поза увагою також його ролі в кіно.

Амвросій Бучма – актор спочатку «Руської Бесіди», згодом один з найпопулярніших галицьких артистів, потім актор мистецького об'єднання Леся Курбаса «Березіль» і, нарешті – актор театру імені І. Франка.

Перша школа акторської майстерності – «Руська бесіда» на чолі з Й. Стадником – дала Бучмі досить високий рівень професійної майстерності і відточила вміння «виразно, з почуттям міри відтворювати емоції персонажів» [3, с. 89]. В ті часи, як зазначають дослідники, в акторському сценічному мовленні взагалі – то були поширені ««бельканто» в модуляціях, пригладжена підігнана логічність інтонацій з обов'язковим акцентом на граматично головному слові».

Проте, Бучма як рису творчої індивідуальності застосовував «синкопічний план малюнка образу» [3, с. 26], що, звичайно, відбивалося і на мовленні його персонажа. Наприклад, в ролі Макара Діброви з однойменної п'єси О. Корнійчука він відтворював розмовні інтонації з паузами посередині речення. Також в результаті складної роботи над монологом в кінці другої дії Бучма за згодою автора поступово, слово за словом, викреслював текст (було викреслено більше як пів сторінки), замінивши його величезною, майже чотирихвилинною ігровою паузою і залишивши лише три слова: «Сину мій... сину!» [3, с. 31–32]. Таке «співтворство» А. Бучми стало ще одною яскравою особливістю творення ним аудіального образу персонажа. Наприклад, в репліці «Не генерал, а майор» Бучма додає частку «та» («Та не генерал...»), що знімає з репліки зайве менторство і наділяє фразу тонкою іронією. Коли дружина жартома скубе Діброву за чуприну, Бучма–Діброва до авторського «Чекай, чекай, останні обірвеш» додає «Залиш хоч на одну драку». В сцені із зтем він зве його не просто по імені, як написано у автора, а навмисне додає по–батькові, на відміну від останньої сцени, де коротке ім'я без офіційного по–батькові звучить по–родинному тепло. З іншого великого монологу Діброви–«міністра» Бучма залишив всього три речення, звільнивши глядачеві простір для творчої фантазії.

Таким чином, можна зробити висновок про тонке відчуття А. Бучмою авторської правди і знаходження особливих прийомів, особливо в галузі сценічного мовлення, для її художнього втілення.

Ще одним суто індивідуальним акторським прийомом А. Бучми, що відбілося й на сценічному мовленні, була контрастність у застосуванні засобів сценічної виразності. Так, у ролі Джеммі Хігінса з однойменної п'єси Леся Курбаса комізм зовнішності і трагічний пафос його мовлення утворили нестриманий, майже «плакатний» контраст. Такий самий контраст був втілений Бучмою в ролі Каляєва («Напередодні» О. Поповського) – історичної постаті, терориста–есера, засудженого до страти: Бучма мав показати лицедія, який хизується роллю благородної жертви, і водночас природну людину, що намагається в

останні хвилини зберегти людську гідність. Це особливо яскраво видно в сцені написання прощального листа до матері [3, с. 32]. Спочатку Бучма – Каляєв витримував паузу, гладячи клаптик паперу, доводячи напруження до граничної міри, коли «якщо не заговорить Каляєв на сцені, закричить зал», а тоді з придиханням тихо виштовхував: «Мамо...». Наступні слова «Я вмираю, мамо» Бучма вимовляв ледь підкреслено, трохи скандуючи, несвідомо видаючи несамовитий жах. А далі жах неминучості уривав йому думку, і він хапався за позу і вимучував із себе пафосні, порожні, пагетичні фрази: «Нехай ваше горе ... розтане в променях того сйива... того сйива..., яким світить перемога мого духу!...». Ці перші знайдені тоді Бучмою ноти гротеску яскраво прозвучать пізніше в образі Пузиря («Хазяїн» Карпенка–Карого).

В ролі Гайдая («Загибель ескадри» О. Корнійчука) А. Бучма в кульмінаційному монолозі знову застосував принцип синкопічності, чергуючи різні ритм і гучність мовлення з довгими напруженими паузами. На фоні похорону вбитої коханої Гайдай через силу «виштовхував із себе тихі слова, ... говорив надзвичайно стримано, ... ведучи монолог як одверту розмову з кожним глядачем особисто» [3, с. 73]. Взагалі, в цій ролі він ніби стримує, здається, неминучі вибухи темпераменту, демонструючи «силу, а не істеріку» [3, с. 77].

Так само яскраво ці риси творчого методу Бучми відбилися і на акустичному образі Платона Кречета з однойменної драми О. Корнійчука: природність і безпосередність філософських за змістом монологів поряд з діловою, позбавленою штучного пафосу мовою.

Ще один з професійних «секретів» А. Бучми – показ в кожній, навіть найменшій ролі якоїсь несподіваної для глядача риси, відмінної від звичайного її втілення – прийом «творчої несподіванки», характерний і для сценічного мовлення. Так, наприклад, в ролі негативного персонажа – Коломийцева («Останні» Максима Горького) Бучма створив образ «дитини і негідника» [3, с. 86], який відкреслював всіма деталями сценічної поведінки, в тому числі і сценічним мовленням. Він влітав на сцену з істеричним, сердитим криком, який починався ще за кулісами і обривався фальцетною нотою. За галасливою істерією Коломийцев – Бучма ховав тремтіння голосу від задушливого страху, в якому жив персонаж: «вульгарність верескливих нот у голосі суперечила елементарній вихованості» [3, с. 90]. В сцені смерті брата Коломийцев починає виголошувати фальшиві і непотрібні слова, запинаючись, імітуючи сльози, і ображено замовкає на півслові, голосно сякаючись у хустку, перерваний дружиною.

Та й взагалі, інтонація для А. Бучми завжди мала велике значення у створенні характеру персонажа: «користуючись модуляціями гнучкого голосу, актор тонко розробляв звукову партитуру ролі» [3, с. 90].

А. Бучма був першим на українській сцені творцем образу Леніна (у виставі «Правда» за О. Корнійчуком). Характерним є те, що актор в ролі Леніна розмовляв на сцені українською мовою, якої сам Ленін не вживав. Тому Бучма особливо багато працював саме над акустичним образом Леніна. За записами була складена нотна–музична схема мовлення Леніна, але вона виявилася непридатною через іншу мелодику української мови. Треба було вичленити тільки окремі, знакові ленінські інтонації і якось вирішити питання з відомою

особливістю вимови Леніним звуку «р». Бучма застосував особливий риторичний прийом, пом'якшивши цей звук лише в перших двох–трьох фразах, щоб тактовно, але сміливо розв'язати цей момент: адже для тогочасних радянських людей, які обожнювали Леніна, вождь не міг гаркавити. В ролі Леніна Бучма, за висловами сучасників, демонстрував «натхненну одержимість», «пристрасність», «енергійність» [3, с. 97–98]. При передачі Бучмою мовлення Леніна створювалося враження, ніби думки його щойно народжуються в дану мить. Так, під час сцени написання рекомендації солдатів–селянину Ленін–Бучма чітко вимовляє кожне її слово. В телефонній розмові характерний контраст між уважним слуханням і швидким реагуванням на слова співрозмовника і поглядом ніби у простір, між тим не перериваючи нотаток у блокноті, розпочатих ще до дзвінка.

Одним з геніальних витворів актора, в тому числі і серед акустичних образів, став образ Миколи Задорожного («Украдене щастя» І. Франка), головною рисою якого стала художня достовірність, особливо яскрава саме в характері інтонацій. Критик І. Заболотна стверджує, що саме ця роль стала для Бучми «такою ж програмною, як Гамлет для Мочалова» [3, с. 103]. Так, наприклад, пісня Миколи в останній дії «Жу–ра–вель–вель–вель» нагадує стогін, плач, в якому проривається ридання його душі. В сценах, коли Микола говорить про свої почуття, Бучма «через ледь чутиє придихання на імені «Анно», через зусилля, з яким виштовхуються слова, повні спотикань і скоромовки» [3, с. 103], показує, якою душевно чистою людиною є Микола, як важко йому проявляти зовнішній бік пристрасті найсильніших внутрішніх почуттів. Бучма–Микола майстерно заповнює паузи (наприклад, в сцені із рванням «казенної бумаги», арешту та особливо в сцені вбивства Михайла). Лише двічі за роль він скрикує: в сцені арешту: «Я невинний!» та в сцені вбивства: «Ось тобі мій жарт!» [10, с. 78–80], показуючи силу проявів почуттів Миколи.

В 1920–х рр. А. Бучма після операції на голосових зв'язках втратив баритон, який дозволяв йому співати навіть оперні арії, – його голос став, за визначенням сучасників, «матовим» [3, с. 142]. Проте Бучма так віртуозно володів мистецтвом сценічного мовлення, що голос його все одно «врізався в пам'ять назавжди», причому своєрідність бучмівського голосу надавала мовленню спеціальної ритміки: «із розривністю поверхово–логічних зв'язків, з паузами посеред фрази» [3, с. 142]. Слід відмітити також використання Бучмою «спіралі спілкування» [6, с. 152] із залом: на виставах він уважно слухав зал і враховував його реакції, змінюючи відповідно свою сценічну поведінку, в тому числі і сценічне мовлення, тому на кожній виставі траплялося щось нове, несподіване, що виключало появу штампів та «утертість» тексту багато раз зіграної ролі.

Сам А. Бучма утверджував примат слова в мистецтві актора, наголошуючи на надзвичайній важливості сценічного мовлення в акторській творчості. Безперечним авторитетом в цьому питанні для нього був К. Станіславський із вченням про словесну дію. Бучма називав сценічне слово «одним із основних засобів виразності мистецтва актора» [2, с. 49], наголошуючи, що саме мовлення перш за все розкриває зміст людської природи, що інтонація є найважливішим засобом виявлення думки. Бучма з гіркотою відмічав, що культура мови і слова в деяких театрах перебуває в загрозливому

стані. Причину цього він вбачав у малоуважності режисерів до мовлення акторів, навіть часте недотримання елементарних вимог логічного читання. На жаль, схожу тенденцію ми спостерігаємо і в сучасних театрах.

Дослідники творчості Н. Ужвій називали її «поетесою української сцени», адже всі ролі нею опоетизовані в тому сенсі, що для сценічного втілення вона користувалася «добірними поетичними засобами, грала з натхненням співця і впевненого майстра» [4, с. 6], отже, саме «поетичність – сценічна стилістика Н. Ужвій» [4, с. 8].

Як зазначала артистка в автобіографії–анкеті, «перше знайомство з новими віяннями на театрі відбулося в Держдрамі (Український драматичний театр, згодом театр імені Жовтневої революції в Одесі – А. Б.)» [цит. за 4, с. 31], а не в київському театрі імені Шевченка, де вона робила перші професійні кроки. Під «новими віяннями» вона розуміє період пошуків нових форм – вміння володіти «і тілом, і жестом, і словом, і інтонацією виразною... (курсив мій – А. Б.)» [цит. за 4, с. 31].

Через сезон Н. Ужвій дебютувала на сцені «Березоля» в Києві, а потім переїхала з театром до Харкова – тодішньої столиці Радянської України. Під час роботи в «Березолі» Ужвій ніби шукала себе в його особливій системі з наявністю двох художніх тенденцій – «умовної і реалістичної» [8, с. 28]. Боротьба між цими двома тенденціями, звичайно, відбилася і на сценічному мовленні артистки, яка, як зазначали сучасники, мала «красивий співучий голос» [4, с. 9]. Також на сценічне мовлення Ужвій безпосередньо вплинуло і її особисте знайомство з майстрами літератури, участь в творчих дискусіях в галузі мистецтва та літератури.

Історик та теоретик театру П. Рулін у своїй статті «Два вечори в «Березолі», аналізуючи елементи сценічної майстерності актриси, особливо відмічав специфіку її сценічного мовлення: «...насамперед багатий на різноманітні модуляції голос..., безперечно, висуває цю акторку на одне з перших місць у «Березолі». А втім, можливо, що саме своїм голосом досягає Н. Ужвій найкращих своїх ефектів. Повний та гучний, він чудово віддає всі різноманітні зміни в настрої (її героїні – А. Б.)» [7, с. 136–137].

Отже, проаналізуємо особливості сценічного мовлення артистки в різних ролях цього періоду її творчості. В ролі Седі («Злива» С. Моема) Н. Ужвій продемонструвала «глибинний підтекст» та «вбивчий сміх» дівчини, яка відчула трагічне моральне падіння священнослужителя. Сміх як позавербальний засіб сценічного мовлення надалі став «одним з художніх знарядь виконавиці», був «багатозмістовним та багатобарвним» [4, с. 35].

В ролі Джулії («Змова Фієско в Генуї» Ф. Шиллера) Ужвій «показала багатющий арсенал своїх інтонаційних можливостей... Джулія – Ужвій то загрозувала, то співчувала, то воркувала...» [4, с. 37]. Критики особливо відмічають її вміння вести напружений, темпераментний діалог, змінювати модуляції голосу з дзвінким на м'які і ніжні. Запам'ятовується її «несамовитий вигук «О, який нечуваний обман!» [цит. за 4, с. 37], який був не награним, а цілком природним у даних пропонованих обставинах.

Вміння вести діалог – «філігранно відточений словесний двобій» [4, с. 38] – дослідники відмічають в Ужвій в багатьох ролях: пушкінської Марини Мнішек, шекспірівських Беатриче та Катарини, героїнь Мольєра, Бомарше, Гольдоні. Так, в ролі Марини Мнішек (переклад

українською М. Терещенка), за визначенням Димітрія, «огидної гадюки» – Ужвій «і сичала, і жалила, облящувала і загрожувала», – відповідно змінюючи інтонації: «вони були то благородні, то зневажливі, то нищівні, то підслесливі, то осудливі, то гнівні... Слова звучали і як ніжний шепіт теплою вітерцю, і як грізні пориви бурі. Вони милували вухо, як чарівна пісня, і викликали образи і обурення» [4, с. 113].

В ролі тринадцятирічної дівчинки Маклени («Маклена Граса» М. Куліша) в сценічному мовленні Ужвій демонструвала приховану іронічність, тонку зміну наївності на серйозність, красномовні паузи. В сцені обурення гнівом «з вуст Маклени сиплються уривчасті слова, сповнені ненависті й огиди. Вона кричить... «Тиран, ти! Тиран!»..., наче задихається, ловить повітря..., мелодійний голос артистки набирає незвичної для неї різкості, металевого відтінку» [4, с. 42–43].

Останньою роботою Н. Ужвій в Харківському театрі була Маруся з драми М. Кропивницького «Дай серцю волю – заведе в неволю». В ній актриса продемонструвала, крім різнобарвної палітри інтонаційних відтінків, ще й вокальні дані, виливаючи біль своєї героїні в народній пісні «Чи я вплила, чи я вбрела...».

Після десятирічної роботи в «Березолі» в 1936 р. Н. Ужвій перейшла до столичного театру імені І. Франка, який підтримував «реалістичний напрям», «революційно-історичну лінію» [4, с. 61], де щиро віддавалася творчій праці в ролях з драматургії О. Корнійчука. Однією з перших героїнь, зіграних Ужвій в його п'єсах, стала Оксана із «Загибелі ескадри». В цій ролі її мовлення водночас «суворе і людяне, непримиренне і лагідне» [4, с. 48]. Н. Ужвій майстерно виявляє другий план ролі (живий людський характер, що криється під політичною заангажованістю п'єси): к в тоні голосу, так і в позавербальних засобах – лукавій усмішці, пристрасному подиху тощо.

Роль Ліди з «Платона Кречета» була практично протилежною ролі Оксани, адже ці героїні «репрезентують різні покоління, діють у різних умовах, мають відмінні біографії, життєві кредо, характери, темпераменти» [4, с. 55]. Отже, актрисі довелося шукати інші засоби для сценічного втілення цього образу, в тому числі і аудіальні. Внутрішнє сум'яття героїні вона передавала через неспокійну ритміку реплік, іронічність тону, застосовувала прийом, коли Ліди – Ужвій нібито не вистачає повітря.

Саме ці дві ролі, такі різні, Н. Ужвій вважала одними із найзначніших своїх творчих досягнень.

Під час великої вітчизняної війни колектив театру поставив цілу низку нових п'єс. Н. Ужвій не тільки грала у виставах, а й проявляла свої таланти в галузі публічного мовлення на патріотичних мітингах, зустрічах, зборах.

В повоєнних п'єсах О. Корнійчука Н. Ужвій мусить грати саме своїх сучасниць – Ярину («Приїздить в Дзвінкове») та Ольгу («Макар Діброва»). В образі Ольги Ужвій «відповідала за кожне своє слово, кожний вчинок», що і робить мовлення її в першій картині «гірким», інтонації в останній сцені – «сумними» [4, с. 66–67]. Втім, актриса тонко передає подвійне почуття прихованої любові і вимушену суворість, що особливо яскраво проявляється в зміні її інтонацій.

Дослідники відмічають вміння Н. Ужвій «органічно зажити життям героїнь будь-якого фізичного і духовного ґарту» [4, с. 75]. Це, звичайно, стосується і сценічного

мовлення: і в печальних образах, і в цілісних, вольових натурах Ужвій знаходить індивідуальні риси, в тому числі і особливості мовлення та поза вербальні засоби їх сценічної характерності.

Особливості епохи зумовили переважання в репертуарі актриси ролей «революційної драматургії», таких як Любов Ярова (К. Трен'єв), Марія Романівна («Дівоча доля» Л. Дмитерка) тощо. Багато зіграла Н. Ужвій і матерів: «Фауст і смерть» О. Левади, «Пора жовтого листя» та «Вірність» М. Зарудного. Виконуючи ролі зрілих жінок, Н. Ужвій передавала особливий ліризм і поезію, а також глибокий народний дух цих образів. В голосах матерів Н. Ужвій чується «голос здорового глузду, життєвої мудрості, розумної перестороги... без будь-якого мітингового пафосу, скупі тверді слова, наче могутні хвилі моря» [4, с. 90]. Цікаво відмітити, що Ужвій грала матерів дванадцяти (! – А. Б.) національностей, доносячи голосом і поведінкою, крім духовного і психологічного життя, ще й національну природу своїх героїнь.

В ролях українського класичного репертуару в особливостях сценічного мовлення Н. Ужвій можна відзначити майстерно виконані довгі монологи та запальні репліки (Варка з «Безталанної» І. Карпенка-Карого), національну самобутність, проте узагальненість аудіального образу (Маруся Чурай з «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького). В репліках Анни з «Украденого щастя» І. Франка чується «фанатична нестямя» [4, с. 104], вона не говорить, а задихаючись, шепоче ніжні слова. Боротьбу в душі героїні Ужвій передавала «кожною своєю співочою інтонацією» [4, с. 104]. Помітна співучість в інтонації була навмисною – Ужвій спеціально її підкреслила, дещо розтягуючи мову: «здавалося, Анна не говорить, а співає» [4, с. 104]. В такий спосіб актриса намагалася передати гуцульські особливості мовлення Анни. В цій ролі підтекст говорить більше за слова, які навіть у скрикуванні звучать придушено, без драматичної афектації.

Відомий московський критик Е. Міндлін, аналізуючи гру Н. Ужвій, писав: «Образи, створені актрисою, висловлюються неповторністю по музикальності, по красі голосом Ужвій, голосом, який неможливо забути, самий звук якого становить одну з найсильніших рис її обдарування. У драматичної актриси? Саме так. Звук голосу як елемент драматичного обдарування! Ледь чутні інтонації мови, то прискореної, то пісенно протяжливої, стають у неї одним із її найважливіших засобів творення образу». Дослідник творчості Ужвій Й. Кисельов приділяє увагу характеристиці її «унікального», «багатотонального» голосу, а також умінню «змістовно мовчати». Для характеристики голосу Ужвій в тій чи іншій ролі дослідник вживає безліч різноманітних епітетів: «спокійні, карбовані слова», «дзвінкий і зворушливий голос», «глухуватий», «життєрадісний», «напружено пристрасний», «гідний і недвозначний», «обурено гнівний», «надричний, збуджений» [4, с. 154–155] тощо. У справедливості цих характеристик ми мали змогу переконатися особисто, аналізуючи записи з архіву Національного радіо України, а саме «Плач Ярославни» зі «Слова о полку Ігоревім», «Катерина» Т. Шевченка, деякі вірші з «Кобзаря», виконані Н. Ужвій.

Сама Н. Ужвій не раз казала, що не може звикнути до зневаги слова на сцені, яке допускали дехто з її молодих колег (на жаль, цю тенденцію спостерігаємо і нині). Повчаючи молодь, вона завжди радила їм брати приклад

з уважного, шанобливого ставлення до сценічного слова видатних попередників та сучасних майстрів, ставлячи у приклад акторів МХАТу, особливо В. Качалова.

Отже, вивчення творчих принципів провідних репрезентантів «нового українського театру» на основі селективного аналізу дозволило окреслити характерні ознаки їх сценічного мовлення. Так, для Гната Юри специфічними були:

1. Максимальне використання досить скромного від природи ресурсу голосових даних.

2. Професійне опанування сценічним мовленням та іншими елементами акторської майстерності.

3. «Відчуття слова», яке проявлялося в сценічних перекладах українською зарубіжної класики.

4. Користування позавербальними засобами сценічного мовлення.

5. Органічне оволодіння мовленням персонажа.

6. Психологічна достовірність акустичного образу.

Характерними ознаками сценічного мовлення А. Бучми були:

1. Голос – спочатку багатий баритон, здатний до оперних арій, після операції на голосових зв'язках – «матовий», з особливою ритмікою.

2. Використання в сценічному мовленні «принципу контрасту» у застосуванні засобів мовної виразності.

3. Синкопичний малюнок партитури ролі, подвійність темпоритму.

4. Стрімкий, але сильний нерв як в тексті, так і в підтексті ролі.

5. Інтонація як головний засіб створення характеру персонажа.

6. Особливі прийоми зміни авторського тексту для більш тонкої передачі «авторської правди» драматургічного матеріалу.

7. Перше на українській сцені виконання ролі Леніна українською мовою.

Сценічному мовленню Н. Ужвій притаманні:

1. Дуже красивий співочий та сильний голос, багатий на модуляції.

2. Поетичність як сценічна стилістика.

3. Вміння вільно оперувати інтонаціями, використовуючи їх як засіб сценічної характеристики персонажу, в діалогах, монологах та репліках.

4. Різноманітне використання позавербальних засобів аудіального образу: сміху, плачу, задихання.

5. Красномовні паузи.

6. Вміння органічно передавати національні особливості мовлення.

7. Різноманітна палітра засобів голосової виразності та органічне їх втілення.

8. Поважне ставлення до ролі сценічного мовлення в професійній майстерності актора.

#### Список використаних джерел

1. Бобошко Ю. Гнат Юра / Ю. Бобошко. – К.: Мистецтво, 1980. – 180 с.
2. Бучма А. З глибин душі: статті, спогади / А. Бучма. – К.: Держлітвидання, 1939. – 187 с.
3. Заболотна В. Амвросій Бучма / В. Заболотна. – К.: Мистецтво, 1984. – 168 с.
4. Кисельов Й. Поетеса української сцени / Й. Кисельов. – К.: Мистецтво, 1987. – 186 с.
5. Меженко Ю. Син українського народу / Ю. Меженко // Пролетарська правда. – 1926. – 5 жовтня.

6. Наконечна О. Детермінанти створення і втілення сценічного образу в театральному мистецтві: монограф. / О. Наконечна. – Одеса: Астропринт, 2006. – 248 с.

7. Рудін П. Два вечори в «Березолі» / П. Рудін // На шляхах революційного театру. – К.: Мистецтво, 1972. – С.136–137.

8. Сердюк О. Кілька зауважень з приводу книжки про Мар'яна Крушельницького / О. Сердюк // Український театр. – 1975. – №1. – С.27–30.

9. Український радянський драматичний театр. – Харків: Видавництво Книжкової палати УРСР, 1957. – 287 с.

10. Франко І. Вибрані твори / І. Франко. – К.: Просвіта, 1996. – 268 с.

11. XX років театру імені Франка. – К.: Мистецтво, 1940. – 120 с.

#### References

1. Boboshko Yu. Gnat Yura / Yu. Boboshko. – K.: Mystetstvo, 1980. – 180 s.
2. Buchma A. Z glybyn dushi: statyi, spogady / A. Buchma. – K.: Derzhlitvydannya, 1939. – 187 s.
3. Zabolotna V. Amvrosij Buchma / V. Zabolotna. – K.: Mystetstvo, 1984. – 168 s.
4. Kisel'ov J. Poetesa ukrains'koi stseny / J. Kisel'ov. – K.: Mystetstvo, 1987. – 186 s.
5. Mezhenko Yu. Syn ukrains'kogo narodu / Yu. Mezhenko // Proletars'ka pravda. – 1926. – 5 zhovtnya.
6. Nakonechna O. Determinanty stvorennya i vtilennya stsenichnogo obrazu v teatral'nomu mystetstvi: monograf. / O. Nakonechna. – Odesa: Astroprint, 2006. – 248 s.
7. Rulin P. Dva vechory v «Berezoli» / P. Rulin // Na shlyakhakh revolyutsijnogo teatru. – K.: Mistetstvo, 1972. – S.136–137.
8. Serdyuk O. Kil'ka zauvazhen' z pryvodu knyzhky pro Mar'yana Krushel'nyts'kogo / O. Serdyuk // Ukrain's'kyi teatr. – 1975. – №1. – S.27–30.
9. Ukra'ns'kyi radyans'kyi dramachnyi teatr. – Kharkiv: Vydavnytstvo Knyzhkovoї palaty URSR, 1957. – 287 s.
10. Franko I. Vibrani tvory / I. Franko. – K.: Prosvita, 1996. – 268 s.
11. XX rokiv teatru imeni Franka. – K.: Mistetstvo, 1940. – 120 s.

*Burlutskiy A. V., Ph.D., Associate Professor, Department of Management WAC showbiz, National University of Culture and Arts (Ukraine, Kyiv), laureat@ukr.net*

#### Elocution new Ukrainian theater actors

*Determined the specific of a stage speech in the period of becoming of the «new Ukrainian theatre» on the example of analysis of work of key actors of that time of Gnat Yura, Amvrosij Buchma, Natalia Yvivij. Determined the factors of a stage speech of certain actor on the basis of application of «reception of selective analysis».*

**Keywords:** *Ukrainian theatre, stage speech, characteristic signs, G. Yura, A. Buchma, N. Yvivij.*

**Бурлуцкий А. В., кандидат искусствоведения, доцент ВАК кафедры менеджмента шоу-бизнеса, Национальный университет культуры и искусств (Украина, Киев), laureat@ukr.net**

#### Сценическая речь актеров нового украинского театра

*Определяется специфика сценической речи в период становления «нового украинского театра» на примере анализа творчества ведущих актеров того времени Гната Юры, Амвросия Бучмы, Натальи Ужвий. Факторы сценической речи определенного актера определяется на основе применения «приема селективного анализа».*

**Ключевые слова:** *украинский театр, сценическая речь, характерные признаки, Г. Юра, А. Бучма, Н. Ужвий.*

\*\*\*