

27. Teatr Schaubuehne <https://www.schaubuehne.de/de/start/index.html>
28. Schaubühne am Lehniner Platz [https://de.wikipedia.org/wiki/Schaub%C3%BChne\\_am\\_Lehniner\\_Platz](https://de.wikipedia.org/wiki/Schaub%C3%BChne_am_Lehniner_Platz)
29. Teatr Sensemble [https://de.wikipedia.org/wiki/Sensemble\\_Theater](https://de.wikipedia.org/wiki/Sensemble_Theater)
30. Українці в Берліні створили театр <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3520856-ukrainci-v-berlini-stvorili-teatr.html>
31. Український театр у Берліні. Театр— голос для тих, хто залишив свій дім через війну <https://www.goethe.de/prj/jad/uk/exil/24429616.html>
32. Три змісловних слова – свобода, рівність і братерство <https://www.suzirja.kiev.ua/posts/231132435d8c3ab52d68c7bb99ab9275>
33. Актор Дмитро Олійник: «Найбільше дивувало, коли німці казали, що з нашої вистави дізналися деякі факти з історії Німеччини» [https://lb.ua/culture/2023/07/23/565131\\_aktor\\_dmitro\\_oliyник\\_naybilshe.html](https://lb.ua/culture/2023/07/23/565131_aktor_dmitro_oliyник_naybilshe.html)
34. Prunkvolles Interieur in deutschen Opern- und Theaterhäusern <https://www.kurz-mal-weg.de/reisemagazin/reiseziele/die-schoensten-theater-und-opernhaeuser-in-deutschland>
35. Die 11 besten Theater in Berlin <https://de.hotels.com/go/deutschland/beste-theater-berlin>

**Космін Леонід Георгійович**  
Заслужений працівник культури України  
*Харківська державна академія культури*

## 2.2. Становлення творчої індивідуальності Наталі Ужвій на українській сцені

У сучасному театральному мистецтві, не дивлячись на різноманіття мистецьких напрямів, важко знайти акторів, які однаково успішно справляються з будь-якою театральною школою і можуть легко переходити від однієї манери гри до іншої. Як приклад – творчий шлях Н. Ужвій, яка досягла вершин акторської майстерності в діаметрально протилежних за мистецькими напрямками театрах.

Як доказ – за більш ніж піввікову сценічну кар’єру актриса встигла увібрати в себе традиції театру корифеїв від свого першого вчителя І. Мар’яненка, де і проявилися її риси поетичності, ліризму і романтизму, згодом у «Березолі» намагалася відійти від психологічного реалізму та емоційності, і працювати за методом «перетворення» Л. Курбаса, а вже під час роботи в театрі ім. Франка, зберігаючи елементи березільської школи з нотою поетичності, знову перейти до реалістичної манери гри. Найяскравіше це помітно у відеоверсії вистави театру ім. Франка «Украдене щастя» 1952 р.

Творча особистість Н.Ужвій приваблювала багатьох мистецтвознавців ще за життя. Але за останні кілька десятиліть ця тенденція пішла на спад і тепер актриса частіше згадується у зв’язку з діяльністю «Березиль», або особисто з Л. Курбасом.

Грунтовний аналіз творчості Н. Ужвій, починаючи з любительської сцени і включаючи роботи актриси у кінематографі зробив Й. Кисельов у своїй роботі «Поетеса української сцени». Ця книга торкається всіх аспектів діяльності Н. Ужвій: її учительського минулого, перших кроків на сцені, початку професійної творчості в Першому державному драматичному театрі ім. Шевченка в Києві (1922-1925), періоду роботи в Одеському українському драматичному театрі (1925-1926). Найповніше описані її ролі в «Березолі», театрі ім. Т. Г. Шевченка у Харкові та театрі ім. Франка, в який вона прийшла вже досвідченою актрисою.

Утвердження акторської індивідуальності Н. Ужвій на українській сцені пов’язане з творчим становленням найстаріших мистецьких колективів, – театрі імені Шевченка в Києві, на початку 20 років ХХ ст., де артистка почала своє творче життя, Одеського театру ім. Жовтневої революції, «Березоля» і театру ім. Івана Франка. У її творчому доробку багато образів, які набули значення самостійних мистецьких явищ, серед яких Седі Томпсон, Софія Коломійцева, Тугіна, Марина Мнішек, Маклена Граса, Оксана, Ліда, Беатріче, Маруся Богуславка, Наталка Ковшик, Анна Задорожна, Кручиніна, Муравйова та інші. Сценічним образам Н. Ужвій, властива яскрава ліричність і глибока людяність характерів.

Вже на початку своєї діяльності Н. Ужвій приваблювала глядачів невимушеністю своєї акторської гри, поетичністю вираження, драматизмом виконання. Тому і земляки, які дивилися вистави аматорів, були вдячні актрисі за її, часом і недосконалу, але емоційну гру. Перші свої ролі в п’єсах аматорського театру, актриса зіграла в «Циганці Азі», «Безталанній», «Ой не ходи, Грицю...», «Дай серцю волю – заведе в неволю», «Доки сонце зійде...», «Лиха іскра поле спалить». Це були образи ліричні і драматичні, жанрові і побутові, сповнені захвату і безволля, водевільні й трагічні.

Батько актриси не міг дати їй гідну освіту, тому їй довелося самій шукати заробіток і здобувати майбутню професію. Н. Ужвій готувалась до екстернату на звання сільської вчительки. Їй було п’ятнадцять років, коли вона склала іспит при духовному училищі.

Безсумнівно, та вражаюча реалістична точність зображення, яку Н. Ужвій виявляє, граючи в п’єсах Тобілевича і Франка, була можлива завдяки обізнаності у тонкощах сільського життя. Н. Ужвій навчилася, за її словами, розуміти відмінність між характером селянки на Полтавщині та на Волині, гостро відчувати і передавати особливості діалекту, найдрібніші подробиці побутового укладу, різницю у костюмі, народному орнаменті. Глибоке знання особливостей побуту та психології дореволюційного села допомогло актрисі в її подальшій творчості. Вона вивчилася співати народні пісні, в яких розкривається все життя селянина від народження до смерті, дізналася святковий ритуал, ігрову, обрядову сторону сільського побуту, а якщо все

вищезгадане узагальнити, можна зробити висновок Н. Ужвій була добре обізнана в українському фольклорі та звичаях.

Шлях до опанування основ складної професії був нелегкий. У своїх спогадах «Шлях до серця» Н. М. Ужвій згадувала, як вона репетирувала свою першу роль. Це була епізодична роль у п'єсі «Мораль пані Дульської» Г. Запольської. Вона репетирувала перед дзеркалом, коли дома нікого не було. А коли темніло ходила на луки «і... знепритомнювала, сміялась і плакала для ролі...». На відміну від багатьох інших акторів, знайомство актриси з театром відбулось досить пізно. Актриса згадувала, як в 1916 р. в м. Золотоноша на Полтавщині (нині Черкаська обл.), куди на літні канікули вона приїздила до рідних, вперше побачила українські народні п'єси в любительському театрі. Це і спонукало її на вступ до місцевого аматорського драмгуртка. Вже на четвертий рік Н. Ужвій відчула, що театр поглинув її повністю, а школа почала відходити на другий план.

В кінці 1921 р. Н. Ужвій переїхала до Києва, і тут сталася вирішальна для її творчого життя зустріч з І. Мар'яненко.

Досвідчений майстер сцени І. Мар'яненко одразу відчув і оцінив творчий потенціал недосвідченої актриси, що ніяковіючи, спочатку прочитала сентиментальний вірш, а потім показала уривки із драми М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук», і став її першим театральним педагогом.

Вона стала душею Золотоноського гуртка. Актриса інтуїтивно відчувала духовний світ своїх героїнь. Через брак техніки покладалась на інтуїцію, і вона її не підводила. Хоч І. Мар'яненко помічав професійну недосконалість малюнків образів, награвання, фізичну напругу, проте переконався, що «своє, дещо наївне мистецтво показувала людина обдарована і розумна».

Н. Ужвій швидко звикла до нескладних вимог аматорської сцени. Успіх Золотоніського гуртка був настільки великим, що в 1921 р. він був перетворений на пересувний театр. Поряд з класикою і перекладними п'єсами в його репертуарі з'явилися перші революційні драми і агітвистави, що були тоді дуже популярними. У складі агітбригади Н. Ужвій об'їхала багато сіл на підтримку частин Червоної Армії.

З 1922 по 1925 р. Н. Ужвій працювала у театрі ім. Шевченка, керівником якого певний час був Олександр Довженко. Цей театр стверджував, розвивав і продовжував реалістичні традиції українського сценічного мистецтва.

Трупа театру ім. Шевченка (тепер цей театр в Дніпропетровську) того часу мала цілу плеяду прекрасних виконавців – І. Мар'яненко, І. Замичковський, Л. Гаккебуш, молодий талановитий артист О. Сердюк, досвідчені майстри Тинський, Сидоренко, Милорадович, Лісовський та інші.

Ужвій мала закритий дебют, який пройшов цілком успішно, і таким чином була прийнята до додаткового складу в театр ім. Шевченка тієї пори, а це означало, що поряд з виконанням невеликих ролей в чергових спектаклях вона повинна була пройти курс з майстерності актора під керівництвом фахівців-педагогів, серед яких: Шуварський – викладач з пластики, Мар'яненко і Замичковський.

У процесі творчої практики зростав і вдосконалювався талант молодій артистці, яка привчалася до емоційної реалістичної гри. І хоч нерідко їй доводилося грати в комедії положень, комедіях інтриги, але артистка намагалася не обігравати пікантні ситуації, а прагнула «соціальної психологічної правди образу, йшла від внутрішньої характерності до зовнішньої».

З тих пір вона починала роботу над підготовкою образу вивченням епохи, в яку жив автор, звичаїв його країни, його біографії, історії написання його творів.

Н. М. Ужвій розповідала, що найважче їй давалися мольєрівські образи.

Робота над образами Мольєра і Бомарше збагатила не тільки зовнішню акторську техніку Н. Ужвій, але й дала їй особливе і правильне відчуття комедійного характеру і вміння висловити його.

За порадою свого першого вчителя з акторської майстерності І. Мар'яненка, який завжди обстоював правдивість образу (недаремно ж він ще до війни намагався організувати своєрідний Український художній театр), вона поступово почала домагатися того такту, художньої міри, яка проявилася згодом у кращих її ролях.

Ще з більшим артистизмом, захватом і точністю виконавиця створювала образи жінок, які викликали у неї симпатію.

Серед двадцяти шести ролей, які зіграла Наталія Михайлівна у Київському театрі ім. Шевченка, було багато мольєрівських героїнь. Здебільшого вони не були головними дійовими особами п'єс («Скупий», «Міщанин-шляхтич», «Хворий, та й годі»), а лише другорядними, чи навіть епізодичними, але саме вони служили втіленням ідей автора. Письменник у змалюванні людських постатей підкреслював якусь одну негативну рису і виставляв її в гіпертрофованому перебільшеному ключі. Це була головна особливість підходу до ролі в епоху класицизму у театрі. Саме в таких ролях часто і виступала Н. Ужвій. Такі персонажі часто перегукувалися з народними образами української класичної драматургії, до якої звикла молода артистка за роки роботи на любительській сцені.

Зміни настроїв в сценах, «швидкий перехід від сміху до удаваних сліз, гостра насмішкватість» відрізняли гру Н. Ужвій в комедійному жанрі. Комедія навчила актрису імпровізованій легкості, гострому сценічному малюнку, мистецтву діалогу актора, побудованого на напівнатяках, посмішках, паузах.

Театр ім. Шевченка, закінчивши сезон у Києві, відправився в тривалі гастролі по Україні. У актриси з'явилися перші великі ролі в драматичному і трагедійному репертуарі.

На першій професійній сцені, шевченківців, Н. Ужвій зазвичай випадало показувати характери жінок різних національностей і особливості менталітету найрізноманітніших народів – польок, італійок, французенок, англійок, іспанок. Це були переважно так звані характерні ролі, які потребували грайливих інтонацій, яскравої міміки і жестикуляції, моторності і жвавості.

Перебування в Першому українському державному драматичному театрі імені Шевченка, який став першим професійним театром для Н. М. Ужвій, визначило подальше творче життя актриси, залишило відбиток на її акторській манері, зробило її відомою глядачам і театральній спільноті.

В 1925 р., в Одесі, був організований Український драматичний театр (Держдрама), згодом театр ім. Жовтневої революції за постановою Народного комісаріату освіти Української РСР, до його колективу серед інших акторів запросили вже на провідні ролі й Н. Ужвій.

Склад трупі був дуже різноманітний – від учасників театру-студії ім. Михайличенка аж до київських шевченківців, а також невеликої групи з колишньої одеської майстерні «Березіль», трупи Одеського пересувного робітничо-селянського театру. Крім того, до неї також приєднався і «колишній портовий робітник, відомий херсонський актор-любитель, художній керівник знаменитої «чортової дюжини Шумського», яка користувалася популярністю як мандрівна драматична трупа, згодом видатний діяч українського театру Ю. Шумський. Режисером був, нестримний фантазер та експериментатор з формалістичним ухилом Б. Глаголін.

Саме з Глаголіним, у якості постановника, і відбулася перша робота Н. Ужвій. Всі режисерські нововведення сприймалися молодими акторами захоплено, хоча часто вони не розуміли того, що робили, адже це був період експериментів і новаторства у театрі, період пошуків нових форм, період «біотехніки», «біомеханіки» – артисти вчилися володіти тілом, і жестом, і словом, і виразною інтонацією.

Актриса стверджувала, що в деяких виставах «доводилося повзати, виконувати акробатичні трюки на конструкціях, «ламати тіло» і уникати «природних рухів і інтонацій», в інших, навпаки, панував натуралізм. У цей період всередині театрів йшла боротьба між акторами, вихованими в реалістичних традиціях, і режисерами, які «сповідували» «новаторство», формалізм і крайню «лівизну». В свою чергу, театри вірні реалізму, боролися проти тих, які найбільш послідовно пропагували шкідливі антиреалістичні течії, що були чужі радянському соцреалізму. Ці думки можна знайти у книзі «Наталія Михайлівна Ужвій» 1948 р. випуску, що ілюструє бачення сталінською епохою експериментального театру, який вважався «шкідливим» і ворожим. Крім того, ця книга майже повністю випускає десятирічний період роботи Н. Ужвій у «Березолі», згадуючи ці часи у темних тонах, як «насилля» творчої природи актриси.

Головним режисером одеського театру був тоді ще один новатор тих часів М. Терещенко. Одна з його найперших постановок у Держдрамі – п'єса корифея українського театру М. Старицького «Маруся Богуславка». Так відбулося її «перше знайомство» з новими експериментальними течіями у театрі в Одесі.

Н. М. Ужвій працювала в Одеському українському драматичному театрі лише один сезон. Після прем'єри вистави «Полум'ярі» А. Луначарського, яка відбулася 8 листопада 1925 р., ім'я Н. Ужвій стало відомим. Як писав М. Терещенко в своїх мемуарах: «Н. Ужвій... покорила зал». Критика відзначала зростаючу акторську майстерність молодого актриси, її вміння тонко розкривати світ почуттів своїх персонажів, викликати жвавий інтерес глядача.

Після Одеської держдрами, актриса прийняла запрошення «Березіль». Її ім'я, після кількомісячної служби у театрі, з'явилося на афіші.

Щоб зрозуміти і проаналізувати творчий шлях Н. Ужвій у театрі «Березіль», треба звернутись до діяльності головного режисера цього театру – Л. Курбаса, творчість якого найбільше вплинула на пошуки Молодого театру і «Березолі». Молодотеатрівці наголошували, що «театр Садовського вмирає», а вітчизняне театральне мистецтво «розгортало свої паростки так же бурхливо, як бурхало в цей час само життя». «Молодий театр» свого часу «європеїзував» українську сцену, тобто «відірвав її від побутових селянських мотивів», адже Л. Курбас «найменше приділяє увагу викриттю старого українського театру».

Д. Антонович стверджував, що значення актора в ХХ ст. зменшилось, а режисера, навпаки, збільшилось. Що і можна прослідкувати на творчості мистецького керівника театру «Березіль» Л. Курбаса. Його творчі настанови – тримати руку «на пульсі» мистецьких пошуків нової доби, прокладати своєю роботою шлях нового бачення в житті і творчості – і тепер є гаслом незгасаючої молодості театру.

З техніки опанування і відпрацювання жестів, рухів та міміки, Л. Курбас починав навчання актора професії. Саме для цього в «студіях», крім занять з практики сцени було впроваджено ще ряд предметів, які могли розвинути культуру, чіткість та ошадливість рухів, міміки та жестів, пластичну виразність тіла – це пластика, ритміка, акробатика, фехтування, жонгливання і інші спортивні вправи.

Після цього в студіях приступали до вивчення закону сприймання світу, якому режисер надавав вирішального значення. Цей закон складався з трьох більш важливих та складніших процесів акторської техніки: 1) сприйняття органами відчуттів; 2) «усвідомлення – тобто оцінки, вирішення; 3) реакції дії – вчинком чи словом».

До системи Л. Курбаса входили ще й інші закони, яким він приділяв не менше уваги, серед яких закон послідовності діяння, за яким актор має робити все чітко, логічно послідовно, щоб дія на сцені була доступна для сприймання глядачем. Кожен жест має «свій малюнок, свої знаки зупинок: коми, крапки, тире тощо». Винятком бували і раптові реакції, але не вони повинні бути обов'язково психологічно насичені».

За законом мотивації «все, що робить актор на сцені, має бути доцільним», виправданим, вмотивованим не тільки психологічно, а й фізіологічно. Всі рухи, жести, вчинки актора повинні бути не випадковими, а мати свою причину. Потрібно навчитися виявляти ці причини. Режисер вважав, що найважче – це розкрити рух думки персонажа на сцені.

Однією з основних засад техніки та технології роботи з актором у Л. Курбаса був метод перетворень. Він уточнював, що перетворення – це не його вигадка, що цей спосіб образного мислення існував ще за часів давньогрецького та давньоримського театру, але під час гонитви «за натуралістичним копіюванням життя» його було втрачено.

Особливої уваги потребували актори, у яких не було березільського виховання. Достатньо згадати вже тоді відому Н. Ужвій, яка через півстоліття згадувала, що Л. Курбас давав метод, за допомогою якого актор міг якнайкраще, найпростіше і найшвидше «перетворитися», перетілитись у свого героя. Актори були вправними «фокусниками, балеринами, знали можливості свого голосу як співаки.

Режисер також не забував про сценічне слово. Відомо, що в 1925 р. було обрано комісію з питань голосу і з питань слова, яка займалась технікою мови і проблемами орфоєпії на репетиції, і збиралась «кількість разів на тиждень». Сценічне слово займало особливе місце: заняття складалися з вправ з техніки мови, художнього читання; роботи над монологам. Режисер вважав мову формою людської думки, що в арсеналі актора є елементом майстерності, а також вказував, що актор, який не може зафіксувати знайдений жест і інтонацією, буде завжди лише дилетантом.

Графік роботи актриси і інших березільців був дуже щільний. Кожний робочий день у «Березолі» починався з тренінгів, обов'язкових не тільки для студійців, а й для всіх акторів трупи. Особливе місце займали тренінги зі сценічної мови. Березільці вчилися визначати зміст твору, його композиційну будову, розкривали логіку поведінки персонажу, аналізували матеріал з погляду дієвості тощо. А також старанно вивчали і вдосконалювали українську мову у побуті.

Для Л. Курбаса принципово важливою була не тільки орфоєпія і чіткість вимови, а й її мелодика, форма і подача слова. Також він надавав великого значення засобам виразності слова, таким, як, наприклад, висота тону, сила звуку, темпоритм, тембр залежно від емоційного стану виконавця, вимагав від акторів органічного поєднання слова з жестом.

Після річного перебування актриси в «Березолі», критики і звичайні глядачі відзначали зростаючу майстерність актриси. Зрозуміло, їй допомагала вимоглива школа театру, настанови її вчителя І. Мар'яненка, набутий творчий досвід. Але разом з тим все виразніше давалася взнаки надзвичайна природна обдарованість артистки, що допомагало їй «і свідомо, й підсвідомо опанувати духовну і моральну суть своїх героїнь, «їхню психологію, людські особливості, індивідуальні риси».

Хоча у виставі «Седі» за п'єсою С. Моема і Д. Колтона (режисер В. Інкіжинов) було кілька цікавих акторських робіт (М. Крушельницького, Б. Балабана, О. Сердюка), увага глядачів була прикута до своєрідного дуєту – пастора Девідсона (І. Мар'яненко) і повії Седі (Н. Ужвій). Седі у виконанні Н. Ужвій звабила «одержимого проповідника цнотливості і святості жіночою принадністю, земними радощами», що й стало причиною його краху. Образ Седі з кожною новою сценою набирив зухвалості і розкаєння, здивування і задоволення.

Актриса намагалась грати не запропоновані обставини і сюжетні колізії, а розкривала характер героїні, якій були властиві і певна легковажність, і звичайні жіночі почуття, особливо в сценах з боцманом О'Гара. Це свідчило про те, що перший рік своєї роботи в «Березіль» актрисі важко давався чужий для її акторського таланту метод Л. Курбаса і її гра зберігала риси реалістичності і психологізму.

Історик також акцентував увагу на тому, що І. Мар'яненко та Н. Ужвій склали прекрасний ансамбль, але здавалось, «що самий їхній акторський матеріал міг би дати ще міцніші образи», що свідчило про те, що їхні темпераменти не були використані цілком.

Ще однією сходинкою творчого зростання актриси стала роль графині Джулії у виставі «Змова Фієско в Генуї» Ф. Шиллера. У цій виставі вона показала весь свій багатий «арсенал пластичних і інтонаційних можливостей».

Глядачі і критики сходилися на думці, що це була помітна творча перемога актриси. Неодноразово можна було почути і прочитати у рецензіях про те, що у театрі з'явився талановитий майстер.

Під час підготовки вистави «Диктатура» Л. Курбас наголошував на музикальності мови, як на одному з мовних виражальних засобів сценічного слова, що це буде видовище, в якому мова буде звучати так, що «іноді вона може переходити буквально в музичні інтервали...».

Однією з найбільш принципових проблем була особливість звучання слова на сцені. Для Л. Курбаса стало необхідністю розширити звичні засоби подачі сценічного слова, його емоційного і тембрального забарвлення, ритму, мелодики мови, інтонування, а також взаємодії слова і жесту «аж до переходу до співу».

Серед акторських робіт березильців праця Н. М. Ужвій над роллю Небаби була сприйнята найдоброчливіше тому, що артистка, хоч і інтуїтивно, але показувала свою героїню природно, реалістично і в сценах, що стосувалися політики, і в ліричних місцях, які проводилися актрисою так, ніби вона соромилася своїх інтимних почуттів.

Вистава не принесла творчих успіхів Н. Ужвій, хоча їй, завдяки природженим голосовим даним, було легше, ніж більшості акторів, впоратися з наспівною подачею ролі.

Новим етапом творчій долі Н. Ужвій на сцені «Березоля» стала роль дівчинки-підлітка Маклени в п'єсі М. Куліша «Маклена Граса».

Роль Маклени далась Н. Ужвій не легко. За допомогою режисера актриса знайшла шлях до змалювання складного образу Маклени у всій її своєрідності. Головна особливість роботи полягала у тонкому розкритті переживань Маклени, яка хоч і не впевнено, але таки стала на шлях пошуку виходу зі складних життєвих обставин.

Аналізуючи пластичне рішення образів у виставах «Березиль» слід пам'ятати про важливе значення символізму у творчості Л. Курбаса. Це також важливо тому, що саме символічність пластики та мови, яку Н. Ужвій отримала «у спадок» від «Березиль» залишиться однією з основних рис, яка буде відрізняти техніку гри актриси, від школи франківців.

У сценах добре відчутна внутрішня переконаність героїні Ужвій, прагнення якимось чином змінити буржуазну реальність, коли більшість громадян «поневіряється, бідує, голодує», і невпевнена у своєму майбутньому. У кожній ситуації актриса використовує різну пластику, тональність мови.

Вистава готувалася влітку 1933 р. під Києвом у місті Вишгород. Наталія Михайлівна у своїй анкеті-спогадах від 1971 р. зазначала, що починаючи роботу над виставою «Маклена Граса» Л. Курбас сказав такі слова: «Цей спектакль, в якому я хочу прокласти мости для переходу на реалістичні позиції», і був впевнений, що це буде або успіх, або повний провал.



Це був дуже тривожний і важкий час для «Березоля», від якого партія вимагала ідейно-художню і організаційну перебудову. Глядачів не задовольняли ні репертуар театру, ні надмірна захопленість абстрактною формалістичною умовністю; але в той же час саме в «Березиль» ставили героїко-патріотичні п'єси такі, як «Яблуневий полон» І. Дніпровського та «Бронепоезд 14-69» В. Іванова, а також вистави-агітки.

Щиро прагнучі перебудови театру, виправлення старих помилок і примиренням з існуючою ситуацією, Л. Курбас після роботи над «Макленою Грасою» приступив до постановки «Загибелі ескадри» О. Корнійчука.

Закиди щодо націоналістичної естетики вистав Курбаса не припинялися і дійшли до апогею в 1933 р. перед прем'єрою «Маклени Граси». П. Постишев запросив його до себе і запевнивши, що вважає Л. Курбаса «єдиним у країні режисером, здатним створити театр, гідний епохи» почав вимагати осуду діяльності Скрипника, Хвильового, і організації ВАПЛІТЕ, на що Курбас відрізав: «Я старий солдат сцени, мені важко міняти переконання».

Після театральних диспутів 1927 р. і 1929 р., які влада фактично влаштувала як двобій між двома театрами – імені І. Франка і «Березолем», що стояли на різних засадах, «де Юра і Курбас у полемічному запалі зустрічали списи, взаємно критикуючи один одного», вже важко було сказати, що тоді вони були ще побратимами, як це було до Молодого театру.

Як відомо «ні», сказане Курбасом і Гірняком Постишеву у листопаді 1933 р. спричинило їх арешт.

Про участь Л. Курбаса у своїй творчій долі писала Н. М. Ужвій у спогадах, яка називала своїми «вчителями в мистецтві» Г. Юру і Л. Курбаса. Г. Юра ставив спектаклі глибокого соціального в героїко-романтичному стилі. Л. Курбас звертав багато уваги на філігранну форму, вимагав економності чіткості виразальних засобів, «емоційної стриманості». Актриса додавала, що Л. Курбас акцентував увагу на гнучкості і музикальності інтонації, а мізансцена повинна була підкреслювати внутрішній стан персонажу.

Роль Оксани з «Загибелі ескадри» стала етапом у творчому житті артистки. Вистава, прем'єра якої відбулася 29 листопада 1933 р, відкрила новий етап і в творчій політиці театру, і в художньому освоєнні нового матеріалу, і в пошуках нових драматургічних форм, і, насамкінець, в творчій біографії самої актриси.

З цієї ролі починається довга дружба артистки з героїнями радянського драматурга О. Корнійчука. Вона грала у більшості його п'єс, які йшли на сценах «Березіль» і театру ім. Франка. Після образу Оксани успіх мали ролі Ліді Коваль («Платон Кречет»), Ольги («Макар Діброва»), Марини Тайги («Банкір»), Наталки Ковшик («Калиновий Гай»), Ганни Падоліст («Крила»), Ярини («Приїздить Дзвонкове»), Катерини Безсмертної («Чому посміхалися зорі»), Варвари («Розплата»), Наташі («Правда»).

Особливо плідною і довгою була творча співдружність О. Корнійчука з Н. Ужвій саме у Київському театрі ім. Франка.

Крім того, у творчому оновленні «Березоля» Корнійчук теж відіграв неабияку роль. І почався цей благотворний вплив драматурга саме в «Загибелі ескадри» – твору, який був відзначений у 1933 р. на Всесоюзному конкурсі на кращу п'єсу. Варто згадати, що це була перша вистава, яку випустив театр після звільнення його очільника Л. Курбаса і перша робота показана виключно у напрямі «соціалістичний реалізм», який закріпився у театрі на багато десятиліть.



Ужвій зіграла у ролі Оксани мужність революціонерки, запальність пропагандиста та деяку жіночу приналежність. Але основою образу була політична свідомість, переконаність. З цього можна зробити висновок, що зазвичай актриса грала ролі відчайдушних радянських жінок-революціонерок, тип, якого в сучасній Україні вже нема. Хоча риси таких жінок дуже романтизувались, але тогочасна політична ситуація диктувала свої правила і в кіно, і в театрі, і в драматургії.

Оксана у виконанні Н. Ужвій – сувора, але щира, непримиренна і лагідна. Новий напрям у творчій політиці театру сприяв розкриттю прихованого творчого потенціалу артистки, яка кілька років працювала у експериментальних виставах Л. Курбаса. Актрисі вдалось наділити свою героїню виразними індивідуальними рисами, привабливістю, що завжди була властивою всім сценічним витворам Н. М. Ужвій.

Якщо в Оксані актриса створила образ представника першого покоління більшовиків, то в ролі Ліди («Платон Кречет») вона показала дівчину, виховану радянською владою. Кожен її рух, пауза, інтонація були значні, багаті думкою. Вона тонко «передавала народження і злет любові Ліди».

Так закінчувалося десятилітнє перебування Н. М. Ужвій в колективі театру «Березіль». Наталія Михайлівна по праву назвала свою роботу в «Березолі» дуже корисною акторською школою. Артистка брала уроки сценічної майстерності не тільки з досвіду режисерів-березильців, і насамперед Леся Курбаса, а й з досвіду талановитих колег, з діяльності всього творчого колективу театру, де кожен був митцем, «взірцем любовного служіння мистецтву, прикладом працелюбства, азарту шукань».

Київський театр ім. Франка, в який перейшла Н. М. Ужвій в 1936 р., на той момент відзначив свій п'ятнадцятирічний ювілей, і встиг поповнитися сильними акторськими та режисерськими кадрами. Труппа складалася з таких визначних майстрів української сцени, як засновник театру Г. Юра та акторів: Г. Борисоглібська, А. Бучма, Ю. Шумський, Д. Мілютенко, К. Кошевський, О. Ватуля. Згодом до труппи франківців приєдналися В. Добровольський, Є. Пономаренко та інші молоді актори.

Першою роллю Н. Ужвій на сцені франківського театру була роль Марини Тайги з п'єси «Банкір» О. Корнійчука (режисер Г. Юра).

Деякі з творів О. Корнійчука готувались в дещо специфічних умовах для того часу. Наталія Михайлівна розповідала, з якими труднощами зустрілись учасники вистави «Правда» за О. Корнійчуком на репетиції у 1937 р.

Незабаром, як актриса приєдналась до труппи театру ім. Франка в 1937 р., вона взяла участь у виставі за п'єсою І. Карпенка-Карого «Безталанна», поставленою Г. Юрою. Колись, ще в молодості, на аматорській золотоніській сцені Н. Ужвій грала в «Безталанній» Софію. Тепер же вона стала виконавицею ролі Варки, значнішої і масштабнішої, ніж роль Софії, яку Н. Ужвій грала в молоді роки і яка зображувалась сентиментальною довірливою особою, без твердого стержня у характері, яка була з самого початку приречена на трагічний кінець.



Варка ж наділена бурхливим темпераментом і вдачаю, що видно з її поведінки, міміки, жестів, мови – «пристрасної, гарячої, нестримної». Ця героїня була однією із найулюбленіших у біографії актриси, адже це образ, в якому є що грати, бо вона є однією з найнеоднозначних і найяскравіших у творах української класичної драматургії.

Через півроку після прем'єри «Безталанної» актриса знову зустрілася з однією з найпопулярніших героїнь української класики – з Марусею Шурай з п'єси відомого українського драматурга М. Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Вже вкотре завдяки своєму високому мистецтву Н. Ужвій «перетворила звичайну мелодраматичну роль на образ великої трагедійної сили».

Анна Задорожна з «Украденого щастя» І. Франка стала найвидатнішою роллю артистки в п'єсах української класики. Вистава була поставлена Г. Юрою на початку 1940 р., «в самому розквіті творчих сил актриси» і була перенесена на кіноскран в 1952 р.

У сцені перед корчмою, коли Михайло Гурман у виконанні Добровольського тягне Анну – Ужвій танцювати, вона, відчуваючи на собі зневажливі погляди односельців, спочатку соромиться, ніяковіє, вагається, просить у неба допомоги: «Господи, додай мені сили!», «а потім захоплена своїм нездоланим почуттям, махнувши на все рукою, наче кидається у вир», йде танцювати за коханим Гурманом.

Складну боротьбу різних почуттів Анни артистка передавала кожним своїм поглядом, співучою інтонацією, кожним своїм пластичним рухом.

Коли франківці вперше показували виставу «Украдене щастя» багато глядачів і критиків, дивлячись на Анну у виконанні Наталії Ужвій, здивовано низували плечима: «навіщо, мовляв, знадобилась артистці ця підкреслена співучість, ця дещо розтягнута мова» глядачам здавалось, що Анна скоріше співає, ніж говорить. Але всі, хто хоч раз був у карпатських верховинах, знає, що у роботі над образом Анни, Н. Ужвій не декламувала, як це могло здатися спочатку, а правдиво, життєво передавала у своєму голосі співочі інтонації народу Карпат. Актриса надала своєму персонажу й інші риси гуцулок. Вона нечутно пересувалася по сцені, не йшла, а майже «пливала». Ця пластична виразність, завжди властива Наталії Михайлівні, у цій виставі була більш ніж доречна.

Вистава «Украдене щастя», була поставлена до двадцятирічного ювілею франківців, була не тільки даниною своєму духовному наставникові – І. Франкові, чийм іменем названо театр, а стала візитною карткою актриси і визначним художнім явищем насамперед завдяки своєму глибокому соціально-філософському смислу, майстерній грі акторів. Крім того, вона була прихильно зустрінута громадськістю.

Етапною роллю артистки став і наступний образ з української драматургії XIX ст. – Марусі Богуславки з широко відомої однойменної п'єси драматурга М. Старицького. Перші спроби розкрити доволі складний і суперечливий «образ нещасної бранки» зробила актриса ще під час роботи в Одеській держдрамі, про що Наталія Михайлівна згадувала в своїй автобіографії, а також художній керівник театру ім. Франка М. Терещенко в роботі «Крізь лет часу».

Вже будучи досвідченою та визнаним майстром сцени актриса знову зустрілася з роллю Марусі Богуславки (режисер Г. Юра). Прем'єра вистави відбулась в перший день нового, 1941 р. Глибоко освоївши і обробивши цей образ, який часто трактувався дещо прямолінійно і традиційно, виключно мелодраматично, актриса прагнула до найширшого розкриття трагедійної складової ролі, більш поглибленого відтворення складного неоднорідного образу «громадянки-патріотки, коханої жінки, люблячої дочки й матері». Артистка намагалась уникати прямолінійності прочитання, полегшеності у зображенні складного характеру своєї героїні, в розкритті її важких, гострих, достатньо суперечливих переживань.

Високообдарована актриса, яка майстерно зіграла не одну роль спочатку у німках, а потім і у звукових фільмах, завойовувала всеохопне ім'я саме після того, як знялася у ролях – солдатки Євдокії у «Виборзькій сторони» (1938) та Олени Костюк у «Райдузі» (1943).

Хоча, і раніше і пізніше артистка брала участь не в одному фільмі, проте саме ці кінострічки зробили її відомою. Н. М. Ужвій потрапила в кіно після того, як зарекомендувала себе у театрі. І в цьому є певна закономірність, бо запросили актрису до кінозйомок, коли побачили її якраз як театральну актрису.

Перший фільм, в якому зіграла молода актриса, називався «ПКП» («Пілеудський купив Петлюру»). Це був політичний детектив – жанр, популярний і сьогодні.

Друга роль була вже іншого плану, була ближча життєвому і артистичному досвіду Н. Ужвій. У фільмі «Тарас Трясило» режисера П. Чардиніна (1927) актриса грала горду сільську українську дівчину Марину, сповнену сміливості, волелюбності і гідності. В цьому фільмі чи не вперше Н. Ужвій створила образ «романтичної народної героїні».

Потім були і різнотипажні ролі.

Значною, глибокою і в соціальному, і психологічному плані вийшла роль Марії Федорчук з відомої повісті О. Кобилянської «Земля» (режисери А. Бучма, О. Швачко, 1954). Найдраматичніші моменти цієї ролі, особливо епізод, в якому Марія дізнається про смерть свого сина, відбувався з сильним внутрішнім драматичним напруженням, у властивих актрисі стриманих тонах, але дуже виразно і сильно. Тут відчувався не тільки важкий стан жінки, «а й все її гірке минуле і безрадісне майбутнє».

Часто знімалася актриса в екранізаціях театральних вистав, серед яких достатньо згадати такі фільми: «Калиновий Гай», «Украдене щастя», «Поступися місцем...», «Пора жовтого листа» та інші.

У книзі Й. Кисельова «Поетеса української сцени», автор наголошував, що актриса старанно уникала дешевих зовнішніх ефектів і показовості, «без будь-якої пози» пішла героїня на смерть. Н. М. Ужвій іще раз довела, що справа не в часі перебування на сцені, а в рельєфності і опуклості образу, «в тому, з якою наснагою і віддачою актриса її грала».



Двадцять чотири ролі зіграла Наталія Михайлівна в кіно у період з 1926 по 1977 р. Серед них були і значні драматичні образи, й епізодичні ролі («Митько Лелюк», «Майська ніч»). Далеко не всі з цих кіноробіт стали визначною подією свого часу, такими, як Євдокія Козлова і Олена Костюк у «Виборзькій стороні» та «Райдугі». Але саме останні з вищезгаданих робіт вважаються шедеврами вітчизняного кіно.

Євдокія Козлова – не наскрізний головний образ фільму «Виборзька сторона» (режисери Г. Козінцев і Л. Трауберг), але без нього кінокартина багато б в чому втратила, а можливо, і зовсім не «вистрелила» б.

Й. Кисельов так проаналізував цю роль артистки: «Покірливість і виклик, морок отупіння і перші проблески свідомості, приреченість і ледве вловима тривога за майбутнє», а також відчуття своєї провини, – все це можна було прочитати у погляді солдатки, про що так красномовно розповідали сухі, відверті очі Євдокії. Вже цього єдиного епізодичного кадру, який так глибоко розкривав душу Євдокії було достатньо, бо Ужвій не потрібно ніяких додаткових сцен, щоб скласти повне і ясне уявлення про цю героїню, яка «поступово звільняється від усього старого, похмурого і страшного», вона поверталася до життя.

Цей епізод давав можливість глядачеві дізнатись і про історію характеру героїні, її поведінки, і про її складні душевні переживання, і про перспективи розвитку кінообразу Н. Ужвій.

Широковідоме, як прихильно був зустрінутий відомий радянський кінофільм «Виборзька сторона» і акторська гра майже всіх учасників стрічки, включаючи й Н. М. Ужвій. Її партнер по фільму, популярний російський актор тих часів М. Жаров – виконавець ролі Димби – дуже високо оцінив роботу, пророблену Наталією Михайлівною над своєю героїнею. Він називав Н. Ужвій «актрисою величезної сили», і згадував її, як водночас чуйного партнера в дуетних сценах. Актора захоплювало, як Ужвій невеликою кількістю виражальних засобів створила надзвичайно складний і живий образ Дусеньки. За його словами, солдатка переповнена відчаєм, а «у її красивих голубих очах стільки було туги і покори», що жінки з масовки не могли повірити, що це грала актриса.

Іноді все ж особливості театральної гри актриси помітно впливали на процес зйомок, як приклад в одній із сцен, за словами Н. Ужвій їй кілька разів довелося репетирувати сцену так званого «суду над погромниками», яку режисер розбив на плани. Але не міг прийти до остаточного рішення. На одній з репетицій актриса попросила Козінцева дати їй можливість програти сцену єдиним шматком, щоб простежити процес становлення світогляду героїні. Коли режисер погодився спробувати, на моє прохання, в павільйоні запанувала тиша, і вона почала сцену, шукаючи співчуття в очах акторів масовки, які сиділи тоді в «залі суду». Коли вона закінчила, режисер встав і мовчки вийшов із павільйону, а наступного ранку приїхав до неї в готель. «Прошу вибачити моє раптове зникнення, – сказав він, – але це було так здорово, що я не міг говорити»».

Видатним художнім явищем того часу стала і кінострічка «Райдуга», в якій Н. М. Ужвій зіграла одну з головних ролей – партизанку Олену Костюк, яка проявила героїзм, мужність і стійкість жінки-патріотки. Події фільму розгортались під час війни. Катина була відзнята за сценарієм Ванди Василевської, яка була автором повісті «Райдуга».



Однією з найстрашніших і найвражаючих сцен фільму є та, в якій героїня Ужвій – Олена йдучи на старту, притискує до грудей мертву дитину, «яку вбили людоненависники в касках, вбили, бо мати відмовилася стати зрадницею», своїх «товаришів по зброї».

Кінофільм «Райдуга» зустрів одностайне схвалення від глядача і критиків, і не лише вітчизняних, він увійшов у фонд кращих надбань світового кінематографу. Відомий французький дослідник Жорж Садуль в «Історії кіномистецтва» написав: «Марк Донської закінчив свій потрясаючий фільм, «Райдуга» розповіла про життя одного окупованого села, на прикладі якого ми можемо спостерігати всі жахи війни».

Якщо в попередніх фільмах яскрава емоційність актриси тільки додавала картині ще більше шарму, то в цього разу Н. Ужвій не вистачало стриманості, що і відбилось на знімальному процесі, про що свідчить такий випадок, що коли актриса хотіла «передати жар почуттів, що кипіли в душі Олени», режисер вимагав стримуватися. Пам'ятаючи про свій успіх у «Виборзькій стороні», вона попросила дати можливість їй зіграти так, як вона відчуває. Режисер дозволив, і коли наступного дня він показав їй відзнятий матеріал, актриса зрозуміла, що режисер правий і потрібно стримувати гнів і сльози, «лише максимальна внутрішня зосередженість примусить очі мої дивитися в душу Олени».

Зйомки фільму проходили в Ашхабаді, де на місцевому стадіоні було спеціально побудовано макет українського села, яке було назване «Нова Лебедівка». Картина дістала широке міжнародне визнання у критиків і глядачів, а також провідних майстрів кіно всього світу. Йому була присуджена премія американської кіноакадемії «Оскар», що вкрай рідко вдавалось вітчизняним кінострічкам, особливо українським.

«Творчу насолоду» отримала артистка від роботи над кінофільмом про Сергія Єсеніна «Співай пісню, поете!», де Н. М. Ужвій грала роль матері поета. Коли актриса приїхала на запрошення режисера Сергія Урусевського до рідного села Єсеніна – в Костянтиново, вона спочатку подумала, що її викликали на проби. В свою чергу, режисер фільму одразу ж несподівано запропонував їй зніматися і запевнив: «Ви народна не лише за званням, а й за природою свого таланту».

Як висновок можемо констатувати що Наталія Михайлівна Ужвій у своєму житті опанував школу театру «Березиль», класичного театру ім. І.Франка повністю розкрилася як актриса театру і кіно та дійсно стала народною не за званням, а більше за любов'ю людей до її творчості.

Джерела.

1. Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки: збірка. / за ред. В.С.Василька. Лесь Курбас. Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969.
2. Анеєва В. Екзистенційні мотиви у драматургії Миколи Куліша // Наукові записки На УКМА. Т.4. Філологія. Київ: Academia, 1998.
3. Бобшко Ю. Гнат Юра. Київ: Мистецтво, 1980.
4. Бондарчук С. Театральні замітки. Про Молодий театр Леся Курбаса. Перспективи // Київ: Мистецтво, 1919. №3.
5. Бучма А. М. З Глибин душі: статті і спогади. Київ: Державне видав. образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1959.
6. Василько В. С. Лесь Курбас: збірка. / за ред. В. С.Василька. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – Київ: Мистецтво, 1969.
7. Верхацький М. Скарби великого майстра : збірка. / за ред. В. С. Василька. Лесь Курбас. Спогади сучасників. К.- Мистецтво, 1969.
8. Веселовська Г. Український театральний авангард. К.: Фенікс, 2010.
9. Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ // Рукопис: український альманах спогадів, щоденників, листів, документів, світлин. В 2 т. Т. 1.; під заг. ред. І. Дзюби. К.: Криниця, 2004.
10. Гірняк Й. До недобитків «Березоля». Київ : Сучасність, 1974.
11. Гладішева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність: підручник. Київ, 2007.
12. Смілянська С. Лесь Курбас і театр ляльок // Укр. театр. 1989. №3.
13. Гудран Ж. «Седі» в «Березолі» // Нове мистецтво. 1926. № 29.
14. Гудран Ж. «Король бавиться» в «Березолі» // Н. Мистецтво. 1927. № 12
15. Ігнатюк Г. Г. Про future: збірка. / за ред. В. С.Василька. Лесь Курбас. Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969.
16. Єрмакова Н. Березильська культура. Київ: Фенікс, 2012.
17. Кисельов Й. Поетеса української сцени: Життя і творчість нар. артистки СРСР Н.М. Ужвій. – 2 вид. Київ: Мистецтво, 1978.
18. Коломієць Р. Г. Лесь Курбас. Харків: Фоліо, 2016.
19. Крига І. Самобутній педагог: збірка. / за ред. В.С.Василька. Лесь Курбас. Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969.
20. Кузякіна Н. П'єси М. Куліша. Київ: Радянський письмен., 1970.
21. Курбас Л. Березиль. Київ: Дніпро, 1988.
22. Курбас Л. Театральні закони і акценти / уклад. Б.Козак. Львів, 1996.
23. Курбас Л. Філософія театру / Л. Курбас; упоряд. М. Лабінський; ред. М. Москаленко. Київ: Основи, 2001.
24. Макарик І. Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років; авториз. пер. з англ. М.Климчука. Київ : Ніка-Центр, 2010.
25. Мельник К. Актор і театр. Йосип Гірняк – мистецьке об'єднання «Березиль». Клівленд: Рідна Школа, 1983.
26. Партола Я. Авангардний театр і глядач: рух назустріч чи ліній, що не перетинаються // Лесь Курбас в контексті світової та вітчизняної культури: Матеріали міжнарод. наук. конф.: до 125-річчя від дня народження Леся Курбаса, 14-15 березня 2012 р. / Х.: Нац. центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2012.
27. Піскун І. Український радянський театр. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957.
28. Прокопенко Т.М. Проблеми сценічної мови у творчості Л. Курбаса // Вісник Харківської державної академії культури: Культура України: Культура України: зб. наук. пр. Харків, 1999. Вип. 5.
29. Ревуцький В. Нескорені Березильці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. Нью-Йорк : Слово, 1985.
30. Рулін П. На шляхах революційного театру. Київ: Мистецтво, 1972.
31. Самійленко П. Незабутні дні горнів. Київ: Мистецтво, 1970.
32. Свідчення Л. Дубовика. Цит. За: Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені «Гайдамаки». Київ: Мистецтво, 1989.
33. Сердюк О. Кілька зауважень з приводу книжки про М.Крушельницького // Укр. Театр. 1975. №1.
34. Скалій Р. Митець і влада: долі Леся Курбаса і Гната Юри // Лесь Курбас в контексті світової та вітчизняної культури: Матеріали міжнарод. наук. конф. : до 125-річчя від дня народження Леся Курбаса, 14-15 березня 2012 р. / Х.: Нац. центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2012.
35. Стещенко І. Про навчителя мого і друга : збірка. / за ред. В. С. Василька. Лесь Курбас. Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969.
36. Танюк Л. Талант і талант Леся Курбаса // Лесь Курбас в контексті світової та вітчизняної культури: Матеріали міжнарод. наук. конф.: до 125-річчя від дня народження Леся Курбаса, 14-15 березня 2012 р. / Х.: Нац. центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2012.
37. Тягно Б. Людиною він був у всьому : збірка. / за ред. В.С.Василька. Лесь Курбас. Спогади сучасників. Київ : Мистецтво, 1969. Ужвій Н. Любити тільки його: В гостях у Наталії Михайлівни Ужвій / розповідь записав О.Тарасенко // Культура і життя. К., 1983.
38. Ужвій Н. Дорога до серця // Театр. життя. 1974. №3.
39. Федорцева С. В. Я вибираю «Березиль...»: збірка. / за ред. В. С. Василька. Лесь Курбас. Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969.
40. Черкашин Р. Фоміна Ю. Ми – Березильці. Театральні спогади. Харків: Акта. 2008.
41. Шевченко І. Молодий Театр: Його роль та робота // Барикади театру. К., 1923. №2/3.
42. Шерех Ю. Лесь Курбас у Харкові // Сучасність. К., 1993. №12.