

ЙОСИП КИСЕЛЬОВ

ПОЕТЕСА  
УКРАЇНСЬКОЇ  
СЦЕНИ



Життя і творчість  
народної артистки СРСР  
Наталії Михайлівни Ужвій

*Видання друге*

КИЇВ, «МИСТЕЦТВО», 1987

Героя Социалистического Труда, народную артистку СССР, лауреата Государственных премий Союза ССР Наталью Михайловну Ужвий (1898—1986) по праву называли поэтессой украинской сцены — созданные ею образы в театре и кино проникнуты глубокой мыслью и вдохновением.

Духовная наследница великих мастеров сцены — М. Заньковецкой и М. Ермоловой — Н. М. Ужвий воплощала образы своих современниц и предшественниц как высокосоциальная советская гражданка и актриса.

В пьесах Н. Кулиша, Л. Первомайского, А. Корнейчука, И. Микитенко, К. Тренева, К. Симонова, А. Яковсона и других советских драматургов, в произведениях В. Шекспира, А. Пушкина, А. Островского, Ф. Достоевского, М. Горького, А. Чехова, И. Карпенко-Карого, М. Старицкого, М. Кропивницкого она создала галерею волнующих женских образов.

Роли солдатки Евдокии Козловой из «Выборгской стороны», народной мстительницы Елены Костюк из «Радуги», сыгранные в кино, принесли украинской актрисе всенародную славу и всемирное имя.

Книга о жизни и творчестве Н. М. Ужвий написана известным украинским театральным критиком и литературоведом И. М. Киселевым. Она рассчитана на деятелей театра и кино, студентов художественных вузов, институтов культуры, участников художественной самодельности, всех, кто любит и увлекается театральным и киноискусством.

Рецензенты:

канд. мистецтвознавства Ю. М. Бобошко,

П. П. Перепелиця

490700000—046  
К М207(04)—87 25—87

© Видавництво «Мистецтво», 1978.  
© Видавництво «Мистецтво», 1987,  
із змінами. Художнє оформлення.

## ПОЕТЕСА УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ

Осінь 1973 року. Наталія Михайлівна Ужвій тільки-но відзначила своє 75-річчя. Не за святковим столом, в колі друзів, а в гастрольних мандрах по Україні. Уславлена народна артистка Радянського Союзу, вона і в цьому поважному віці так само охоче і радо зустрічалася з новим глядачем, як і в далекі молоді роки; коли не тільки грала у великих театрах, а й виступала в невеличких містах і містечках, скромних тоді Черкасах, Лохвиці, Кролівці, Золотоноші. Сюди приїжджала з особливо піднесеним настроєм, оскільки тут починалась її театральна біографія.

Терміновий виклик з Києва застав Ужвій на батьківщині велетнів «Театру корифеїв» — у Кіровограді, де показував свої вистави Театр імені Івана Франка. Запрошували на церемонію вручення високих урядових нагород — ордена Леніна і золотої медалі «Серп і Молот».

Тож символічно, що саме з цього куточка благословенної української землі, яка дала багатьох талановитих митців, Ужвій довелося їхати на торжество українського радянського театру, бо приєднання їй почесного звання Героя Соціалістичної Праці — то не тільки її особисте свято.

Урочисті збори представників громадськості столиці України проходили в приміщенні театру, що давно став для неї рідним домом. Людей, як на незвичайній прем'єрі, було багато — робітники, селяни, вчені, діячі культури, студенти, ті, кого Наталія Михайлівна звикла бачити щовечора на спектаклях.

З великим хвилюванням вслухалася вона в слова члена Політбюро ЦК КПРС, члена Президії Верховної Ради СРСР, першого секретаря ЦК Комуністичної партії України В. В. Щербицького, який, вручаючи нагороду, говорив:

«В історії світової і вітчизняної культури є чимало акторських постатей, блискуча творчість яких становить справжню епоху. Михайло Щепкін і Костянтин Станіславський, Панас Саксаганський

і Амвросій Бучма, Марія Ермолова і Марія Заньковецька — це ті Прометей сцени, чий яскравий талант освітлював свій час і знаменував собою вищий щабель театрального мистецтва.

Серед цієї плеяди славетних гідне місце по праву посідає видатна актриса українського радянського театру, народна артистка СРСР, лауреат Державних премій Союзу РСР Наталія Михайлівна Ужвій.

І сьогодні всі ми з радістю і хвилюванням прийшли сюди, до залу ушлявленого Театру імені Івана Франка, щоб привітати одного з його корифеїв, нашу глибокошановну Наталію Михайлівну, з нагоди присвоєння їй високого звання Героя Соціалістичної Праці.

Дозвольте мені від імені всіх присутніх у цьому залі, від імені мільйонів глядачів та шанувальників Наталії Михайлівни сердечно поздоровити її з найвищою нагородою Батьківщини та щиро побажати їй доброго здоров'я і нових творчих успіхів і звершень!

Орден Леніна та медаль «Золота Зірка», якими увінчано творчу працю Наталії Михайлівни Ужвій, — яскравий приклад постійного піклування Комуністичної партії і уряду про дальший розквіт радянського мистецтва, піднесення його ролі в комуністичному вихованні трудящих. Це ще один вияв великої уваги до людей творчої праці, зокрема, до майстрів культури. І дійсно, лише в нашому, соціалістичному суспільстві професія актора стала почесною і шанованою.

Велика Жовтнева соціалістична революція надала можливість акторам працювати і жити для блага народу, в повну силу розкрити свої творчі можливості. Ось чому відзначення ювілею актора або вручення йому нагороди стає визначною подією для всієї радянської культури.

Нам особливо приємно сьогодні відзначити, що в славній шережензі Героїв Соціалістичної Праці почесне місце займають наші митці, а серед них перша українська радянська актриса Наталія Михайлівна Ужвій.

Мені приємно також поздоровити з нагоди цієї визначної події весь колектив одного з найстаріших на Україні Театру імені Івана Франка, що дав нашому народові немало видатних акторів, які внесли свій гідний вклад у розвиток радянського мистецтва.

Ваше творче життя, дорога Наталіє Михайлівно, назавжди пов'язано з історією становлення і розквіту радянського театру. Сценічному мистецтву віддаєте Ви весь свій щедрий талант, всі свої сили і невичерпну енергію.

Ведике сердечне спасибі Вам за це!

Всім нам відомо, що за роки більш як півсторічного служіння радянському театральному мистецтву Наталія Михайлівна створила яскраву галерею неперевершених образів радянських людей — будівників нового світу, сповнених глибокої життєвої правди і ду-

ховної краси. Ці образи глибоко хвилювали і хвилюють серця і душі глядачів своєю художньою досконалістю, глибоким проникненням у психологію героїв. Саме такими пам'ятаємо ми Оксану із «Загибелі ескадри», Лиду з «Платона Кречета», Наталку Ковшик з «Калинового Гаю», Любов Ярову з однойменної п'єси, Олену Костюк з фільму «Райдуга» та багато-багато інших досконалих акторських робіт. Вони складають своєрідний колективний портрет нашої радянської жінки, жінки-героїні, якою ми пишаємося, яку любимо, яка уособлює силу і красу нашої рідної соціалістичної Вітчизни.

Дорога Наталіє Михайлівно! Ваша окрилена, натхненна творча діяльність митця-комуніста, митця-громадянина, діяльності, пройнята високими ідеями радянського патріотизму і інтернаціоналізму, та високими ідеями радянського патріотизму і інтернаціоналізму, та високими ідеями радянського патріотизму. Кращі Ваші роботи в театрі здобула справді всенародне визнання. Кращі Ваші роботи в театрі і кіно назавжди увійшли в золоту скарбницю радянського багатонаціонального мистецтва, стали духовним надбанням усіх народів нашої Вітчизни.

Від усієї душі бажаємо Вам, нашій улюбленій актрисі, прекрасній жінці, чудовій людині, великого людського щастя, нових творчих здобутків в ім'я дальшого розквіту соціалістичної художньої культури!»<sup>1</sup>

Про подвижницький труд актриси говорили глядачі, друзі, побратими по мистецтву. Запали в душу теплі вітання творця образу Максима, народного артиста СРСР Бориса Чиркова, з яким Н. М. Ужвій спілкувалася під час зйомок фільму «Виборзька сторона». Від імені Всеросійського театрального товариства, що дякував нуде тисячі майстрів російської сцени, популярний актор дякував українській актрисі за її майстерні та поетичні сценічні творіння. «Видатна актриса, — зазначав Б. П. Чирков, — активний учасник створення і формування ідейних і художніх засад нашого соціалістичного театру, чуйна й добра людина, прекрасний педагог — такою знають її колеги, друзі, глядачі. Перед мистецтвом Н. М. Ужвій — правдивим, пристрасним — не можна не схилитися. Ті, хто не бачив її на сцені, полюбили цю чудову актрису по фільмах, у яких вона створила незабутні образи». (Там же).

У лаконічних вітаннях було чітко визначено місце і роль Н. М. Ужвій у радянському мистецтві, її творчі здобутки, громадське обличчя, людські достоїнства. Ужвій — митець, широко відомий у всіх республіках Радянського Союзу та за його межами. Її голос лунав не лише з театральних підмостків, а й з трибун різних форумів на захист миру і безпеки народів, добра і справедливості, розвитку передового прогресивного театру. І своєю творчістю, і публіцистичними виступами артистка утверджувала гуманістичні начала соціалістичного мистецтва, звеличувала людину праці, ушлявлювала високі духовні поривання, обстоювала щирість і чистоту почуттів, картала все низьке і брудне, що засмічує землю. Своім тонким

окриленім талантом Ужвій продовжувала і розвивала благородні традиції її великих попередниць — чародійок вітчизняної та світової сцени.

«Я — поет. Цим і цікавий» — так починаються біографічні нотатки В. В. Маяковського «Я сам». Про Ужвій теж можна сказати: вона артистка, тим і цікава. Артистка з великої літери, за вдачею і професією, що давно було визнано громадськістю і критикою.

Н. М. Ужвій судилося довге життя на сцені. Та не лише віком вимірюється значення діяльності митця, вартісність вищого ним на творчій ниві врожаю. Головне — сила таланту, художницька самобутність, ідейно-мистецька цінність зробленого. Для актора — це глибина і яскравість створюваних образів, те індивідуально-неповторне, що характеризує роботи справжнього майстра, проникливе бачення героя, вміння з граничною переконливістю розкривати його внутрішній світ і зовнішні ознаки. З цього погляду кращі сценічні та кіновитвори Ужвій — то одухотворено зіграні ролі, плід глибокої думки і запашної поезії. Останнє — найвідчутніша риса творчості артистки, чим позначено майже все створене нею в радянській, вітчизняній та зарубіжній драматургії.

Недаремно Н. М. Ужвій називали поетесою української сцени.

Чому поетеса? Адже Наталія Михайлівна Ужвій за своє довге і плідне творче життя зіграла ролі різного плану: високодраматичні, комедійно-характерні і загострено-сатиричні. Скажімо, у виставі «Дядечків сон» актриса грала Москальову з таким убивчим сарказмом, що сценічний портрет героїні Достоевського набрав майже буфонних рис. А хіба Марина Мнішек з «Бориса Годунова» О. Пушкіна чи мадам Стессель з «Порт-Артура» І. Попова та О. Степанова, яку солдати називали «командуючою в спідниці», заслуговують бути опоетизованими? Те ж саме можна сказати і про інші створені актрисою негативні образи або ж просто про зрадливих, легковажних, вулично-вульгарних постатей типу Седі Томпсон з п'єси С. Моема і Д. Колтона «Седі». Тож хіба можна подібні роботи вважати поетичними витворами, а виконавицю — поетесою?

Так, можна, бо поезія — це і ніжна лірика, і гнівна сатира, і нищівний гротеск. Справа лише в жанрових особливостях, у різних творчих завданнях, в іншому ставленні до зображуваного предмета, у засобах типізації та виразу. А природа творчості та ж сама, тобто поетичне узагальнення, глибоке проникнення в сутність образу, мистецька захопленість, тонкий артистизм, емоційна заразливість.

Справді, кого б не грала Ужвій — царствену особу чи прачку, мужнього комісара чи безпорадну дружину поліцейстера, примхливу шекспірівську героїню чи високосвідому колгоспну трудівницю, народну месницю чи нещасну бранку — майже скрізь вона користувалася добірними поетичними засобами, грала з натхненням співця і впевненістю майстра, завжди дбала про життєву і художню правду.

Поетами слова народжуються, поетами сцени також. Це відчувалося навіть у перших, дещо наївних, проте зворушливих аматорських її роботах у самодіяльному театрі в Золотоноші, де вона, сільська вчителька, виступала під псевдонімом Алимової. Її героїні зображувалися так правдиво, широко, дохідливо, а головне, задушев-но, що викликали хвилювання навіть байдужого глядача. А про чужого і говорити нема чого.

У ті часи — в роки громадянської війни — у Золотоноші часом зупинялися військові ешелони. Коли була можливість, бійці заради цікавості заходили до клубу на вистави місцевих аматорів, а покідали спектаклі зворушені до глибини душі побаченням і почуттями, особливо грою молодої виконавиці з таким приємним ласкавим голосом і проникливими очима. Героїні Карпенка-Карого, Кропивницького, Старицького — Софія, Олена, Маруся — залишалися в пам'яті фронтовиків як рідні сестри, заради щастя яких вони йшли в бій з ворогом.

Молоду аматорку вирізняли і місцеві любителі театру, серед них і ті, які бачили славетних корифеїв українського класичного театру у гастрольних виставах, зналися на сценічному мистецтві.

Подальша артистична доля Н. М. Ужвій складалася «більш менш щасливо. Незабаром потрапила вона на професійну сцену. Спілкуючись з першокласними майстрами, грала різноманітні ролі вітчизняної і зарубіжної класики, привчалася до театру Шекспіра, Мольєра, Бомарше, Гольдони, інших зарубіжних авторів. А згодом створювала образи сучасниць в різних іпостасях, часом длетуртів. Йй доводилося жити на сцені в різних іпостасях, часом далеких від симпатій актриси. Та найчастіше вона зустрічалася на кону з благородними, світлими, чистими натурами. І тут добрий талант виконавиці, її поетична вдача розкривалися найвідчутніше і найвиразніше. Хай то буде головна дійова особа чи епізодична постать — для актриси це не мало значення, — аби вона вбачала в героїні певний характер, розумом, душею. Адже й епізод може бути зіграний на рівні високого мистецтва, як це засвідчила багатовікова театральна практика.

Поезія — тонка, сердечна, схвилювана — випромінювалася кожного разу, коли артистці доводилося передавати потаємні людські почуття у вигляді гордого і трепетного дівочого кохання, жіночих ревнощів, материнської туги, коли вона розкривала честь і гідність своїх героїнь, їх громадянську свідомість, суспільну активність, душевну цнотливість і благородство. І це незалежно від того, що грає актриса — ліричну чи характерну роль, комедійний чи трагедійний образ, позитивний чи негативний персонаж.

Поетичність — то сценічна стилістика Н. М. Ужвій.

Так само, як натхненну словесну поезію не завжди можна пояснити, чим вона западає в душу, зворушує, приваблює, з чого



складається її магічна сила, так нелегко конкретизувати і магію поетичного сценічного мистецтва. Один актор захоплює і в невеличкій ролі, а інший, навіть професійно вміло граючи центральну дійову особу, якось глибоко не зачеплює душевних струн людини, добре сприймається, але не дивує, не потрясає, не приносить високої естетичної насолоди. І справа не в рівні майстерності, не у всеосяжності опанування драматургічного матеріалу, оригінальності витлумачення образу, а, мабуть, в особистих даних митця, в природі його художницького обдаровання, в тому часто прихованому, що надає його творам дивовижної привабливості і впливовості. Різна мета в актора, різна якість реакції глядача, різне ставлення аудиторії до зображуваного, різні пробуджуються думки і почуття, але характер мистецької роботи однаковий в розумінні того, що виконавець — людина, яку можна вважати натхненним співцем у повному значенні цього слова.

Репіна називають поетом портрета, Левітана — поетом пейзажу, Чайковського — поетом мелодії. Поети — не за класифікацією, а за сутністю — і могутній Маяковський, і ніжний Єсенін, і мудрий Тихіна, і задушевний Сосюра, хоча і відмінні їхні поетичні голоси, їхні ліричні герої.

Те ж саме можна сказати і про акторські таланти — Качалова і Щукіна, Хораву і Васадзе, Бучму і Крушельницького. Одні володіють цією щасливою якістю більше, інші менше, проте поезія живе в їхніх витворах, поезія серця, поезія думки. Вона стає визначальною рисою митців, хоча засоби, прийоми, барви у них різні, хоча один більш схильний до «школи переживання», інший не цупається й «удавання», як засобу твердої фіксації знайденого на репетиціях малюнка образу. Проте весь застосований ними художній арсенал — від пластики до інтонації — має поетичне походження і поетичний вираз, пройнятий невимовною внутрішньою красою, витонченістю. Це — і в слові, і в погляді, і в жесті, в найменшому по-

русі сценічного героя.

Мені пощастило бачити Ужвій протягом десятиліть у різних ролях — від Седі в театрі «Березіль» (за однойменною п'єсою С. Моема і Д. Колтона) до народної умільці Устини Федорівни з спектаклю франківців «Пора жовтого листа» М. Зарудного. Артистка грала героїнь з класичних і сучасних творів, жінок, освітлених сонячним коханням і покинутих, запальних і безвольних, нескорених і роз'ятрених. Вона показувала їх у різних життєвих обставинах, душевному стані, емоційно збуджених і флегматичних, замислених і діяльних, наступальних і мрійливих. І щоразу у мене все більше міцніла думка, що на сцені грає справжня поетеса своєї справи. Не тому, що кожна роль вдавалася артистці на славу. Бували й невдачі: надмірні захоплення, неточний приціл, не знайдена художня міра, неввірна орієнтація режисера, особливо в роки акторської молодості. Проте скільки захвату, творчого горіння, сердеч-

ного хвилювання почувалося в кожному сценічному витворі, в тому, що робила актриса, як жила героїня на підмостках у всіх складних драматичних ситуаціях і перипетіях! Я бачив не тільки вдумливе, а й любовне, скажу більше, захоплене ставлення митця до кожного свого творчого завдання. Актриса не тільки майстерно користувалася багатими природними даними — ставною фігурою, напрочуд виразними очима, красивим співучим голосом. Вона старанно дбала про те, щоб кожна репліка і реакція, навіть пауза якомога повніше, індивідуально і неповторно розкривали всю гаму переживань, думок і почуттів зображуваної особи.

Ужвій — справжня поетеса і тоді, коли виступала на захист ображених, скривджених, обійдених долею героїнь, прославляла велич людського духу; і тоді, коли таврувала зло, підлість, бруд, зухвалість. Той, хто бачив Маклену, Оксану, Лїду, Євдокію Козлову, Олену Костюк, Наталку Ковшик, Любов Ярову, Анну Задорожну, Софію Коломійцеву, Кручиніну, Тугїну, Беатріче, Катарїну, Фїлумену Мартурано, Люсі Купер, образи численних матерів, інші зрілі роботи актриси, той міг приймати чи не приймати те чи інше трактування, але мимоволі підпадав під вплив створюваного образу, бо він був витвором не просто сценічного, а поетичного мистецтва. Якщо можна так висловитися, «ліричний герой» актриси владно полонив увагу і почуття глядача, бо він ніс у собі часом невимовимому, проте чарівну красу поезії в різних її виявах — від оди до сатири.

І це не тільки моя думка, мої спостереження і враження. Так розглядали акторський талант Ужвій її вчителі і наставники — І. О. Мар'яненко, О. С. Курбас, Г. П. Юра, так сприймали її гру найвимогливіші глядачі, в тому числі й ті, хто хоч раз бачив артистку в провідній ролі. Коли відомий англійський драматург Джон Прїстлі побачив Ужвій в ролі Оксани з спектаклю франківців «Загибель ескадри» О. Корнійчука, він сказав після вистави:

— Справжня революціонерка. Скромна, рішуча, тверда. Це грає талановитий майстер...

І драматург-парадоксаліст відзначив поетичну природу творчості актриси. А Прїстлі добре знався на сценічному мистецтві.

Подібне сказала і відома кіноактриса Франческа Гааль після того, як подивилася Ужвій в ролі Беатріче з спектаклю «Багато галасу даремно»:

— Я бачила Шекспіра на його батьківщині в Англії, дивилася шекспірівські спектаклі в Америці. В Києві Шекспіра читали і відчували глибоко, свіжо, і грають тут молоді, соковиті, з поетичним піднесенням. Бачити Ужвій в ролі Беатріче — все одно що бути присутнім на святі істинного мистецтва. Шекспір постав переді мною оновленим, омолодженим...

Пригадую одну з розмов з відомим українським письменником Миколою Івановичем Терещенком — майстерним поетом, чудовим



Ми, виконуючи державні завдання, виїздили на села з загонами по продподатку, проводячи агітаційно-пропагандистську роботу революційними виставами». (З автобіографії-анкети, надісланої до Московського театального музею імені О. О. Бахрушина.— Арх. Н. М. Ужвій).

У згадуваних нотатках «Шлях до серця» артистка так писала про свої юні роки: «Попрацювала я вчителькою шість років, і ніколи не шкодую про цей час. По-моєму, в професіях вчителя і актриси багато спільного. Актор теж безпосередньо спілкується з людьми. Він теж покликаний бути вихователем добрих почуттів, громадянськості, партійної пристрасті, правдивості в поглядах і судженнях. Тільки в актора аудиторія незрівнянно більша».

Як вчителька і аматорка, Ужвій несла дітям і дорослим світло знань і добрі почуття. На шкільних уроках і на сценічній площадці вона закликала людей бути порядними, чесними. Гуманістичні переконання і щедre серце надавали їй, може, ще й глибоко не усвідомленим образам тієї хвилюючої принакності, яку відзначали вже перші глядачі.

— Гостру сцену божевілья Марусі,— розповідав Микола Терещенко,— що підводила багатьох (в тому числі і професіоналів), Ужвій грала з глибоким драматизмом, але без будь-яких елементів патології.

На першій професіональній сцені шевченківців Н. М. Ужвій випало грати ролі жінок світу, показувати характери жінок різних національностей — французенок, англійок, італійок, іспанок, польок: То були переважно так звані характерні ролі, які вимагали грайливих інтонацій, моторності, жвавості. І все це знаходилося у недавньої аматорки, від природи призначеної для сцени.

Давні шанувальники таланту Ужвій і досі захоплено розповідають про її соковиті та барвисті ролі — Дорімени з «Міщанина Мольєра», Біанки з «Приборкання непокірної» Шекспіра, Сюзанни з «Весілля Фігаро» Бомарше.

— Природжена характерна актриса. Напрочуд пластична. Як прекрасно володіла вона тілом, відчувала ритм, передавала особливості мови, жестів, руху героїнь. Їй приступні були гострий драматизм, сміх і осуд, загравання, протест і пустощі. І робилось це без грубощів, навмисності, з граціозною тонкістю,— говорили вони.

Майбутнє характерної актриси прорішали Ужвій і окремі рецензенти. Свої передбачення вони робили на основі ознайомлення з ранніми, дещо специфічними роботами початкуою артистки.

Сама ж вона мріяла про інше: про розкриття величі й глибин жіночих душ, про образи героїнь, що уособлюють високі людські поривання, кличуть до правди і справедливості, прикрашають життя своїм існуванням.

Але мрії її здійснилися не одразу. Не так швидко доручили їй

провідні класичні ролі, а нового репертуару з образами сучасниць тоді ще не було.

Зразком для Ужвій, як і для багатьох інших майстрів сцени, була незрівнянна зірка українського театру Марія Костянтинівна Заньковецька, грою якої захоплювалися Л. Толстой, А. Чехов, І. Репін, В. Стасов, інші видатні діячі російської культури, земляки-українці. Не раз молода актриса чула:

— Ось коли б ви побачили, як проводила цю сцену Заньковецька, як зачаровувала вона своїм голосом не тільки глядачів, а й партнерів, як полонила людей навіть одним своїм мовчанням. Не дивилася, а заглядала в душі, не говорила, а начебто кожному окремо освідчувалася, не ходила по землі, а перебувала у високостях. А співала, як богиня! То була не гра, а чаклунство...

Н. М. Ужвій на власні очі побачила це чаклунство. Перебуваючи в колективі Першого українського державного драматичного театру УРСР імені Т. Г. Шевченка, вона вирішила відвідати чародійку сцени, що за старістю літ залишила театральні підмостки, але ім'я якої не сходило з уст старих і молодих шанувальників її таланту. Скромна, мало кому відома молода артистка увійшла в затишний будиночок Заньковецької на Великій Васильківській вулиці в Києві. У глибокому кріслі сиділа маленька літня жінка з ясними, молодими очима. У неї був на диво чистий мелодійний голос. Відвідувачка не дуже впевнено розповіла, хто вона, звідки. Господарка тихо, проте гостинно розпитувала, де народилася, що скінчила, коли і де почала грати, які ролі виконувала, що більше подобається. Коли гостя перерахувала ролі, виконані на самодіяльній сцені, і серед них «Наймичку», Марія Костянтинівна зазначила, що то була одна з її улюблених ролей. І вона ніби згадала давні часи, свою героїню, що замріялась над тихою, густо зарослою вербами сільською річкою. Почулися знайомі слова давньої ролі. Розгублена гостя була вражена, як чудодійно перетворилось обличчя старої жінки, як воно набрало молодого мрійливого виразу. Ужвій наче побачила перед собою образ наймички. Більше того, їй здалося, що вона чує і лінивий плескіт річки, і монотонне скрипіння млинових жорен, відчуває страждання нещасної дівчини.

Заньковецька замовкла, і знову перед гостею мила, трохи стомлена бабуся. «Яка магічна сила мистецтва»,— подумала молода артистка. Яка блискуча майстерність, ні, яка нев'яжуча поезія! А Заньковецька, наче вгадуючи думки своєї відвідувачки, сказала на прощання:

— Справжнє мистецтво вічно живе. Воно вимагає таланту, праці; будьте йому вірною, воно любить трудівників і подвижників, увінчує успіхом тих, хто безкорисливо, самовіддано служить народові, своєму покликанню...

То був не візит ввічливості, не звичайна цікавість, а пристрасне бажання почути напуття великої патріотки і чародійки сцени, яка

була певна, що вільний геній народу створить нове вільне національне мистецтво, яке перебуватиме в глибокому органічному зв'язку з інтересами народних мас, допомагатиме їхньому різнобічному розвитку, їхній боротьбі за краще майбутнє, за духовно красиву і сильну людину.

У творенні цього нового радянського театру — чимала частка таланту, натхнення, праці Н. М. Ужвій, за плечима якої десятки різноманітних великих і малих ролей, не вгасиме творче горіння.

Двадцять років була вона головою президії правління Українського театрального товариства. Вона була членом президії Українського республіканського комітету захисту миру, членом правління Українського товариства дружби і культурного зв'язку з зарубіжними країнами, головою театральної секції цього товариства, членом правління Товариства культурних зв'язків з українцями за кордоном. На яких тільки відповідальних громадських постах не перебувала комуністка, народна артистка Радянського Союзу Н. М. Ужвій — народна за званням і творчістю!

Багато сил, енергії віддавала Н. М. Ужвій справі розвитку театральної самодіяльності, зокрема створенню народного театру на прославленому київському заводі «Арсенал».

Скажете: анкета? Можливо, та в ній відбита сутність радянської актриси. Герой Соціалістичної Праці, тричі лауреат Державної премії СРСР, лауреат Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка, нагороджена чотирма орденами Леніна, трьома орденами Трудового Червоного Прапора, орденами «Знак Пошани», Дружби народів, багатьма медалями, відзначена вищою нагородою Радянського комітету захисту миру. І в цьому — матеріалізований вираз народної вдячності, як і в гучних оплесках, і в тисячах листів.

Народне визнання. Воно закономірне, заслужене, бо, як сказав поет і драматург Віктор Гусев, «слава приходить к нам между делом, если дело достойно ее». Поет співає про найдорожче, про найважливіше. Майстер сцени, оспівуючи прекрасне і тавруючи поетично, теж співає свою пісню добра і мужності, благородства і гуманізму. Про поетичний талант актриси, якій випало щастя будити людське серце, з натхненням написав видатний співець України Павло Тичина у вірші «Наталя Ужвій».

Ось одна строфа з нього:

І я народові служила,  
і я з народом радо йшла,  
йому я образи зложила,—  
щоб ніч вже більш не ворожила,  
щоб вічною зоря була!<sup>3</sup>

Згодом Павло Григорович Тичина ще раз висловив своє захоплення талантом актриси, цього разу вже в епістолярній формі, у листі-відповіді, де писав: «Дорога й глибокошанована Наталіє

Михайлівно! Ви дякуєте мені за переклад п'єси?<sup>4</sup> Моя допомога, в данім випадку, театрові абсолютно мінімальна, а мо', й зовсім ніяка. Вам, найбільшому, найглибшому артистові нашого часу, велика й сердечна подяка за створений Вами образ Славки. Сердечна подяка Вашим товаришам по сцені, і зокрема Євгенів Порфировичу<sup>5</sup>. Ваша сила в подачі образу — покорує всіх нас, облягороджує. Ваша глибина — зачудовує». (Арх. Н. М. Ужвій).

То були схвильовані слова не лише уславленого поета, а й доброго театрального знавця. Як відомо, П. Г. Тичина у свій час брав безпосередню участь у створенні нового революційного українсько-театру, зокрема, працював літературним консультантом театру-студії імені першого українського наркома освіти Г. Михайличенка, завідувачим літературно-художньою частиною Першого українсько-державного драматичного театру УРСР імені Т. Г. Шевченка.

Скільки таких ширих листів-подяк одержувала артистка за своє талановите і віддане служіння рідному радянському мистецтву. Серед трьох тисяч листів архіву Н. М. Ужвій є не тільки відгуки на ту чи іншу роль, на той чи інший образ, а й роздуми про життя, про людську гідність, сповіді, прохання, запитання, викликані глибоким і зворушливим мистецтвом артистки. І вона відповідає як могла: листами, виступала в пресі, по радіо, телебаченню. Не раз висловлювала свої думки про призначення митця, про обов'язок таланту перед народом, про відповідальність за свою працю, за бережливе і майстерне донесення авторських задумів, розкриття людського духу героїв, про художні пошуки і відкриття. При цьому не раз згадувала відомі слова К. С. Станіславського, що треба любити не себе в мистецтві, а мистецтво в собі.

— Найбільш ображає мене, коли в листах знаходжу легковажливі міркування про акторську професію, — говорила актриса. — Декому здається, ніби тим, хто щовечора виходить на сцену та ще прикрасивий перуці, живе незвичним життям, гарно вдягнений, в красивій перуці, живе незвичним життям, виголошує високі слова, а після вистави ще нагороджується оплесками, — все легко дається, все приходить само по собі. Ні! Ой, як помиляються наївні люди! Чи можуть вони збагнути, скільки фізичних і моральних сил коштує кожна роль! І яка то незavidна, хоч і радісна доля акторська! Радісна, коли бачиш, що кінцевий результат часом виснажливої праці — твоя гра — дає людям естетичне задоволення, будить думку, зворушує серце, примушує замислитися над своїм і чужим життям, приносить хоча б крихітку щастя. Заради цього варто трудитися, хвилюватися, нервуватися, тремтіти за майбутню долю і своєї ролі, і вистави в цілому. Ось що хочеться відповісти тим, хто уявляє акторське життя суцільним святом, прогулянкою не без приємностей, як іронічно сказав великий письменник...

Артистка, одержуючи подібні листи, не мала часу, та й правду сказати, охоти, щоб відповідати на таку нерозумну кореспонденцію.

Зате з увагою, з інтересом читала і перечитувала досить велику пошту, кореспонденти якої дуже вимогливо аналізували її роботу, розглядали працю драматурга, режисера, художника, висловлювали побажання бачити на сцені ту чи іншу п'єсу, говорили про значні суспільні і мистецькі явища. У таких листах були не лише оцінки, поради, зауваження з приводу конкретних вистав, ролей, а й роздуми про життя, історичні, філософські, політичні міркування. До них артистка прислуховувалася.

І коли читач матиме можливість ознайомитися бодай з частиною друкованих виступів Н. М. Ужвій (а це вісімсот статей), перед ним на повний зріст постане образ високосвідомого митця і громадянина. Він любовно окреслений в листі довголітнього партнера по театральному мистецтву Олександра Корнійчука з нагоди п'ятидесятирічного творчого шляху видатного майстра сцени. Драматург писав артистці й другу:

«Дорога Наталіє Михайлівно! З великою радістю і вдячністю звертаюся я сьогодні до Вас в чудесний день Вашої п'ятидесятирічної невтомної, яскравої праці на славу українського радянського мистецтва.

Вас знають, поважають і люблять не тільки на Україні, а й в усій нашій Радянській Батьківщині. Скрізь високо цінують Ваш багатогранний талант.

Неперевершені образи, створені Вами в театрі та кінофільмах, по праву займають одне з перших місць в історії радянського мистецтва. В драмі, комедії, трагедії, у театрі і кіно Ви творили сценічні образи засобами високої театральної культури, наслідували кращі традиції неоціненної спадщини українського театального мистецтва. Але найдорожче, що завжди чарувало мене в Вашій творчості, — це глибока народність Вашого таланту. Ви, як вірна дочка свого народу, яка за велінням серця віддала свій талант великій справі служіння радянському мистецтву, по праву носите високе і почесне звання народної артистки Радянського Союзу.

Ви, дорога Наталіє Михайлівно, створили свою сценічну школу, яку старанно вивчатиме не одне покоління актрис.

Майже в усіх моїх п'єсах понад тридцять років Ви грали центральні жіночі ролі. Прийміть, дорога Наталіє Михайлівно, в цей великий, радісний день Вашого життя мою гарячу любов і глибоку подяку за те велике творче щастя, що Ви принесли мені, створюючи видатні сценічні образи в моїх п'єсах. І серед цілої галереї образів мені хочеться згадати сьогодні, як у 1933 році в п'єсі «Загибель ескадри» Ви потрясли глядача, створивши трагедійний образ полум'яної комуністки Оксани... А незабутня Наталка Ковшик в комедії «Калиновий Гай», де Ви з Юрієм Шумським дійшли справжньої вершини світового мистецтва! Низько вклоняюся Вам, великій артистці України, за все, що створили Ви за п'ятдесят років для радянської національної культури...» 6.

## ПЕРШІ ЩАБИ

Звідки ж черпала артистка спостереження, щоб правдиво і вражаюче змалювати численні образи жінок різного соціального середовища, національності, духовного і психологічного складу, вдач, характерів? Які університети вона проходила, які театральні школи закінчила? Відповідь може бути короткою: університети життя, школи практики. Саме вони допомогли їй опанувати висоти театального мистецтва, стати видатним творцем галереї сценічних портретів людей минулого і сучасного.

Природна спостережливість живила пам'ять артистки навіть і в ті часи, коли вона не гадала, що буде грати на сцені, розкривати людські долі, поринати у вир складних душевних переживань, утверджувати добро, таврувати зло, примушувати глядача хвилюватися, пишатися за одних, ненавидіти і зневажати інших, співчувати страдницям, ошуканим, безталанним, радіти за чесних, порядних і мужніх людей, самим критично оцінювати свої вчинки, поведінку, ідеали. Адже в цьому найвища мета мистецтва!

І в маленькому Брудно під Варшавою, і в колись глухій Любомлі на Волині, в квітучому Києві, індустріальному Харкові, сонячній Одесі, на мальовничій Черкащині, в численних гастрольних мандрях по містах і селах рідної країни, у вояжах за рубежем — Болгарії, Польщі, НДР, Англії, Франції, Канаді — скрізь і всюди вбирала в себе Наталія Михайлівна багатющі життєві спостереження, все запам'ятовувала, завжди, як вона каже, робила «зарубки».

Скільки людей зустрічала, скільки горя побачила, про які тільки подвиги і зради чула — гори вражень, пропущені через розум і серце, живили її творчість. З невичерпних життєвих джерел, від народного генія походив її хист, її природжений талант, її манера гри. Дитинство і юність у багатодітній родині залізничника були не безхмарними. А тут перша імперіалістична війна. Відгомін крикової бойні доносився до сім'ї Ужвій, яка разом з тисячами інших





хоплення доньки сценою малопочесним і малоприємним. Лише завдяки старанню закоханих у мистецтво людей Наталія Михайлівна залишилася в складі аматорів.

В історії українського радянського театру є ще один випадок, коли з сім'ї залізничника вийшов видатний майстер сцени. Маємо на увазі Амвросія Бучму. Але йому було з кого брати приклад. Сестра Амвросія Максиміліановича Ольга Бучма-Левицька славилась у Львові як обдарована професіональна артистка. А втім, перед тим як стати актором, Бучма заробляв на хліб у різний спосіб: працював вантажником, був музикантом. І не можна сказати, щоб його батько був також задоволений вибором сина.

Н. М. Ужвій добре пам'ятала сповнені захоплення і клопоту, юні роки, коли вона вперше відчула смак до театру. На схилі віку вона вирішила ще раз побачити ті благословенні місця, де вісімнадцятирічною дівчиною вчителювала, робила перші кроки на мистецькому шляху. Ось воно, рідне село Вілія. Якимось чудом збереглася школа. Це не звичайна школа — в ній певний час вчився легендарний Микола Островський. Правда, вона вже його не застала, бо почала вчителювати тут у 1916 році, попрацювавши підряд три роки, а Островський виїхав ще до того.

Де ті стежки, якими ходила вона в юну пору, де мальовничі зелені куточки, що вабили у вільний час? Знатна гостя поважно обійшла знайомі місця, такі милі серцю.

Скільки дорогих спогадів, скільки змін відбулося тут. І все ж є ще учні, що пам'ятають свою вчительку, яку бачили не лише в школі, а й на весіллях, заручинах, хрестинах, вечорницях, серед співаючої молоді. А один з колишніх учнів навіть листа надіслав — на онукове весілля запрошував.

Коріння творчості артистки, безсумнівно, сягає в народний ґрунт, у дитячі і дівочі враження, поетичні пісні і думи, в трудове оточення. А згодом, з особистим досвідом, прийшли виношене й усвідомлене розуміння завдань мистецтва, майстерність, смак, почуття міри, граціозність, делікатність і ошатність, які почувуються в багатьох образах артистки, особливо при розкритті жіночої гідності, людських достоїнств.

Що зробило Н. М. Ужвій видатною артисткою? Неабиякий талант? Так! Незвичайна працездатність? Безсумнівно. Ще в часи аматорства вона щороку десятки разів перевтілювалась у нові образи людей, різних за своєю долею, вдачею, психологією, темпераментом, віком, життєвим досвідом.

І хоч нерідко, особливо в українському класичному репертуарі, вони були близькі за своєю соціальною природою, проте внутрішньо багато в чому різнилися. Як відомо, драконівські царські укази обмежували українських письменників лише темою селянського життя. Це, з одного боку, звужувало творчі можливості й обрії авторів, а з другого — мимоволі примушувало їх заглиблюватися

в сутність своїх народних героїв, всебічно, якщо не скрупульозно, досліджувати народне життя, що не могло не відбитися і на характері акторської творчості, в тому числі й Н. М. Ужвій. Виконавці, часто показуючи образи синів і дочок трудового люду, зміцнювали народні засади свого, хай і недосконалого, мистецтва, органічно розкривали народні риси відтворюваних образів.

Свою працездатність артистка подешліфовувала кожную деталь, домо дошукувалася «зерна» образу, відшліфовувала кожну деталь, домагаючись переконливої мотивації поведінки героїнь, взаєморозуміння, спілкування з партнером, найповніше донесення до глядача авторського задуму у власному баченні і творчому збагаченні. Адже, як казав колись Михайло Щепкін, актор не лише співавтор драматурга, а часом і його суперник.

В одному з своїх інтерв'ю, пригадуючи перші кроки на сцені, Наталія Михайлівна щиро визнавала: «Адже не відразу я стала актрисою. І вміла зовсім небагато; скільки довелося вчитися у справжніх акторів, до того ж з самих азів»<sup>1</sup>. То був ще один робітництво з досвідченими майстрами, які були обдаровані від природи, пройшли добру театральну школу. То були такі мудрі й тонкі майстри, як Г. Юра, Л. Курбас, І. Мар'яненко, І. Замичковський, В. Василько, А. Бучма, Ю. Шумський М. Крушельницький, Д. Мілютенко, О. Сердюк, Д. Антонович, Л. Гаккебуш, Г. Мещерська, Є. Сидоренко і багато інших режисерів, акторів, з якими доводилося працювати в тому чи іншому театрі, на тій чи іншій сцені, довгий час або епізодично. І крізь усе життя вона пронесла у серці почуття вдячності своїм вчителям, тим, хто допомагав найглибшому виявленню її таланту, художницького хисту і почуття. Якимось Гнат Петрович Юра говорив мені:

— Є актори, що потребують не механічної поради, а смислового дороговказу, філософської спрямованості, образного натяку. Ужвій належить саме до таких майстрів. Їй потрібне зелене світло семафора, а дорогу вона знаходить сама...

У згаданому інтерв'ю актриса розповідала: «Траплялися і важкі для мене часи, і різні трупи, і різні режисери... Але завжди зі мною залишалося головне — наше мистецтво. (Там же). Щаслива, що мені випала щаслива акторська доля». Велика Жовтнева соціалістична революція, яка пробудила народні маси до творчості в усіх сферах життя, дала можливість дочці робітника розкрити і розвинути свій природний акторський талант. Та й не кожному щастить піднятися на найвищі щаблі мистецьких сходів, здобути всенародну славу, стати видатним майстром сцени, та ще без спеціальної освіти! Щоправда, Ужвій в цьому відношенні не виняток. З аматорів вийшли й такі талановиті, відомі митці України, як Лесь Курбас, Гнат Юра, Мар'ян Крушельницький, Юрій Шумський, Дмитро Мі-



лютенко. Їх піднесла хвиля революції, утвердила радянська дійсність. Адже напередодні Великого Жовтня, за винятком трупи М. Садовського, що працювала в Києві, в Троїцькому народному будинку (нині тут міститься Театр оперети), на Україні не було стаціонарних професіональних театрів, так само, як і відповідних навчальних закладів. Існувала лише Музично-драматична школа М. В. Лисенка, де згодом, вже в Інституті імені Миколи Лисенка, здобули освіту чимало провідних митців республіки.

Біографія не завжди визначає долю і шлях митця. Буває, що він формується всупереч життєвим обставинам і впливам. І добре, коли відбувається органічне поєднання одного з другим, коли об'єктивні умови сприяють пробудженню і розквіту таланту.

З Ужвій сталося саме так, хоч вона й пізно прилучилася до вогнів рампи, хоч їй самотужки доводилося опанувати складне сценічне мистецтво. А втім, крім спеціальної освіти, потрібне ще яскраве обдаровання, трудове подвижництво, виразна людська особистість, без чого не буває творчої особистості. Самими лише акторськими «приспосовуваннями», навіть найвдалішими, гримом, костюмом, усім тим, що зветься зовнішньою характерністю (хоч і це дуже важливо), не створити переконливого і впливового сценічного об'єкта з думкою і серцем, якщо актор не знаходиться на рівні передових ідеалів суспільства. Легенди про стихійні вибухи таланту так і залишаються легендами, хай це будуть перекази про тріумфи «провінційних богів» Павла Орленева чи братів Адельгеймів. Кожен з них грав не лише нервами, а й розумом, до тонкощів знаючи своїх героїв і засоби впливу на глядача. Лише свідомо творчість, уміння емоційно розкривати життя людського духу дає добрі результати. Цими «секретами» театральної майстерності добре володіла Наталія Михайлівна Ужвій, чие мистецтво позначене істинною народністю, забарвлене національними рисами. Ясно виражений ліризм, дещо співуча мова, хореографічна пластичність жестів, рухів, міміки, лукавість погляду — такі індивідуальні особливості артистки, що вирізняли її серед багатьох обдарованих чародіїв сцени.

Як же пролягли шляхи Ужвій на професіональну сцену? Київ, зимовий день 1922 року. Наталія Михайлівна, вчителька з Золотоноші, з відрядженням за підписом І. Л. Мойсі — згодом відомого українського радянського письменника Івана Ле — приїхала до міста над Дніпром на інструкторсько-режисерські курси.

А скоро відбулася пам'ятна зустріч Ужвій з Іваном Олександровичем Мар'яненком.

Акторська кар'єра багатьох уславлених митців починалася з благословіння старших досвідчених майстрів. Свого часу Мар'яненку допоміг опанувати таємниці сцени його знаменитий родич

Марко Лукич Кропивницький, а Іван Олександрович, «проєкзанувавши» абітурієнтку з провінції, спрямував перші творчі кроки Наталії Ужвій.

Такою закономірною спадкоємністю багата історія українського, та й не тільки українського театру. Невідомо, як би склався мистецький шлях Гната Юри, коли б він не зустрівся з відомим мандрівним антрепренером Максимовичем, а пізніше — з гастролюючим Павлом Орленевим, що міцно прив'язався до елісаветградського військового писаря. В долі Амвросія Бучми значну роль відіграли знані на Західній Україні режисери Василь Юрчак і Йосип Стадник, що працювали у львівському театрі «Руська бесіда». Мар'ян Крушельницький багато чим зобов'язаний наставництву Леся Курбаса і в часи спілкування в Тернополі, в так званому: «Тернопільські театральні вечори», і пізніше, коли Крушельницький був у 1924 році запрошений до «Березоля». Аматора зі Слов'янська Дмитра Мілютенка «відкрив» Олексій Ватуля, коли франківці давали свої вистави у цьому місті.

Досвідчений майстер Іван Олександрович Мар'яненко відразу відчув і побачив творчі потенції невідомої молодій жінки, що, ніяковіючи, спочатку прочитала сентиментальний вірш, а потім показала уривки із знайомих п'єс, зокрема з драми «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького. Скільки разів доти аматорка з болем і жалем, під зітхання співчуваючих земляків розкривала страждання бідної нещасної Олени, на вроду і молодість якої зазіхав безсердечний і пожадливиий Йосип Бичок.

Роль Олени вона не раз грала на золотоніській аматорській сцені, розкриваючи біль, образу, сумніви, лагідність, дівочу скромність, а також людську гідність, внутрішній, хай і не голосний, протест проти жорстокості, кривди, несправедливості. І це найбільше подобалося глядачам. Але тоді перед нею були земляки, не дуже обізнані на мистецьких тонкощах. А тут вона перед уславленим майстром, від якого не приховаєш неточний жест, неправильну інтонацію. І все ж таки дівчина, хоч і збиваючись, не зовсім впевнено, показала Олену такою, якою вона її бачила у своїй творчій уяві, коли грала у самодіяльному театрі.

То було інтуїтивне розуміння духовного світу героїні, її вигляду, душевного стану, настрою. І хоч Мар'яненко помічав професіональну недосконалість малюнка образу, нагадував, фізичне напруження, проте він був переконаний, що своє, дещо наївне мистецтво показувала людина і обдарована і розумна, бо дівчина шукала в ролі не тільки те, що лежало на поверхні, а й те, що було закладено в підтексті і було співзвучне сучасності.

— Огонь її виразних очей то загасав, то запалювався, — згадував потім І. О. Мар'яненко.

Може, він був першим, хто гідно оцінив чарівну владу очей Наталії Михайлівни.

Акторська доля Ужвій була вирішена. Правда, не одразу вона одержала самостійну роль. Деякий час працювала в допоміжному складі, опановуючи основні закони сценічної поведінки: уміння володіти голосом, діяти в запропонованих обставинах, спілкуватися з партнером. Початкуюча актриса акуратно відвідувала заняття, особливо уроки пластики у хореографа Надії Миколаївни Шуварської, придивлялася до гри старших досвідчених майстрів, а їх у Київському театрі імені Т. Г. Шевченка було немало, й вони згодом поповнили театральні колективи. По крихітці збирала Наталія Ужвій дорогоцінні зерна досвіду — з практики, з літератури. Тим більше, що доводилося мати справу часто з новими, незвичайними образами, з ролями героїнь, далеких від знайомих життєвих прототипів і з соціального погляду, і з національного, і з психологічного.

Та молоду актрису не лякали труднощі, не обеззброювало не зовсім приемне становище ненавченого новачка, сумніви і побоювання з боку деяких колег.

Так формувалася митець, так гартувалася громадянська мужність, міцніла людська особистість.

З 1922 по 1925 рік працювала Ужвій у шевченківському театрі, комісаром якого певний час був Олександр Довженко. Йї імпувало те, що тут поступово утверджувалися і розвивалися реалістичні традиції сценічного мистецтва. Носіями їх були і актори старшого покоління, передусім І. О. Мар'яненко.

У процесі творчої практики зростає, вдосконалювався талант молодої артистки, яка привчалася до емоційної гри, до глибинного вияву людських почуттів і пристрастей, до впливового, вражаючого мистецтва. І хоч нерідко їй доводилося грати в комедіях положень, комедіях інтриги, зображувати грайливих героїнь, проте найменше дбала артистка про обігрування пікантних ситуацій, а домагалася соціальної психологічної правди образу, йшла від внутрішньої характерності до зовнішньої.

Так було й у виставах Мольєра, Бомарше, Шекспіра, у спектаклях Гольдоні, Запольської, Гуцкова та інших європейських авторів. Коли молодій Ужвій випало грати кмітливу, моторну, веселу Сюзанну з «Весілля Фігаро», то вона не лише уважно ознайомилася з перекладеними на українську мову творами засновника «міщанської драми» Бомарше, а й з тим, що писали про видатного французького драматурга і публіциста епохи Просвітництва, в тому числі й з крилатим визначенням Пушкіна іскристої комедії. Ужвій знала напам'ять афористичні рядки поета з «Моцарта і Сальєрі»:

Коли тебе обсядуть чорні мислі,  
Шампанського ти пляшку відкоркуй  
Чи почитай «Весілля Фігаро»<sup>2</sup>.

Артистка не раз замислювалася над тим, чому саме така повна назва п'єси «Безумний день, або Весілля Фігаро». Що означає «безумний день»? Карколомний сюжет? Неймовірну плутанину? Незвичайну атмосферу? Божевільний темп? Безумний день — то, мабуть, навальний перебіг подій, блискавична зміна обставин, несподіванки, випадковості, певна характеристика героїв, їх взаємин, манери поведінки, реакцій. І все це треба передати зовнішньо і внутрішньо, пластикою, ритмікою, темпераментом. А яка покійка Сюзанна? Рухлива, дотепна, горда, чутлива, сповнена жіночої принади, жадана і неприступна, хитра і простодушна? Тут однозначної відповіді не може бути. Треба пристосовувати до багатогранного образу і свій «акторський інструмент» — фізичні дані, перебороти свою природу, настроїтися на «іспанський лад» у всьому — від ходи до вимови. Не відразу був знайдений необхідний малюнок, темпоритм. Цю роль, як і інші, артистка дописувала в процесі гри, коли, нарешті, наступала та легкість і жвавість у рухах, словесній перепалці, грі очима, яку відзначали і глядачі, і критики. Проте то була хоч і талановита, але копія образу Сюзанни, створеного на сцені шевченківців основною виконавицею ролі Євгенією Сидоренко.

І що важливо, навіть в ту ранню пору творчості артистка не загравала з глядачем, уникала спокусливих можливостей натиску, підкреслення, подачі тексту, так би мовити, курсивом, повернути увагу кокетством, вродою, молодістю. За порадами І. О. Мар'яненка, який скрізь обстоював вірність правді образу (недаремно ж він ще до Великого Жовтня намагався організувати своєрідний Український художній театр), вона поступово домагалася того такту, художньої міри, я б сказав, сценічної цнотливості, яка так яскраво проявилася згодом у кращих витворах актриси. Молода актриса рідко йшла на загострення, перебільшення, гіперболізацію, вдавалася до нього лише там, де владно підказував сам драматургічний матеріал, творче завдання, режисерський задум. Навіть при зустрічах з негативними персонажами Ужвій не забувала, що її мета — показати внутрішнє ество зображеної особи, дати зрозуміти, на якому ґрунті, за яких умов зростали зло і потворність. У таких випадках артистка була «прокурором» не за призначенням, а за велінням серця і, де можна було, розкривала затьмачені іскри людяності цих персонажів. Власне кажучи, вона діяла саме як артистка, що дошукувалася до причин людського падіння, до мотивів негідних вчинків і засуджувала не стільки людей, скільки соціальні умови, що породжували потворні явища і типи.

Ще з більшим артистизмом виконавиця окреслювала образи жінок, що викликали у неї симпатії. А у «Весіллі Фігаро» вона мала справу з представницею так званого «третього стану», з промисловою служницею, що своїм розумом, винахідливістю, дотепністю

повинна була обвести круг пальця самовпевненого, проте недалекого вельможу, залишитися вірною, недоторканою для коханого Фігаро, який уособлював здоровий глузд і зверхність кмітливого плебея над зарозумілим, тупим дворянином.

Якщо Бомарше давав підстави так наочно протиставляти демократичний світ панівному розбещеному середовищу (хоч автор звертався ніби не до французької, а до іспанської дійсності), то тим голосніше звучав цей мотив на радянській сцені.

Проте в театрі, і зокрема в образі Сюзанни, не вдавалися до лобових характеристик, до спрощеної прямолінійності, а прагнули представити комедію (якщо не фарс) у всьому її блиску, ажурних тонкощах, легкості, виправдати дотепну оцінку Пушкіна.

Саме так підходила до образу молода артистка. Вона, користуючись досвідом Є. Сидоренко, уникала перебільшень у змалюванні героїні, стежила за тим, щоб у гонитві за національним колоритом не втратити почуття міри ні в чому — ні в заграванні, ні в переживаннях, ні в веселощах, ні в смутку. Навіть у найбільш ризикованих епізодах вона не переступала порога пристойності — ні в мізансценах, ні в пластиці. Природжений такт артистки рятував її від будь-якої вульгарності.

Серед двадцяти шести ролей, які зіграла Ужвій у Київському театрі імені Т. Г. Шевченка, немало було мольєрівських героїнь. Здебільшого вони не були головними дійовими особами п'єс («Скупий», «Міщанин-шляхтич», «Хворий, та й годі»), хоч саме вони служили втіленням прогресивних ідей автора. Як відомо, великий комедіограф у змалюванні людських постатей підкреслював якусь одну негативну рису, часом дуже гіпертрофовану. Образи ставали символами, алегоріями, уособленням скнарості, лицемірства, святенництва, фарисейства, марнолюбства тощо.

На це свого часу ще вказував О. С. Пушкін. Він, зокрема, говорив: «У Мольєра Скупий — скупий і тільки, в Шекспіра Шейлок — скупий, кмітливий, мстивий, чадолюбний, дотепний»<sup>3</sup>.

Свій творчий задум Мольєр висловлював і в одвертих назвах («Скупий», «Мізантроп»). Його герої часто здавалися одержимими маніяками, виступали в якійсь одній гіперболізованій якості.

Дещо інакше писав Мольєр другорядні образи, зокрема жіночі. Вони виглядали натуральніше, життєвіше, багатогранніше. А вихідці з народу приносили на сцену здоровий глузд і самотурролях і виступала здебільшого Ужвій. Подібні образи певною мірою перегукувалися з народними образами української класичної драматургії, до якої звикла молода артистка за роки своєї самодіяльної творчості. І не тільки вона, аматорка, а й професіональні майстри, виховані на класичному репертуарі.

Аналогічні думки виникали й у тогочасних театральних критиків, які розглядали постановки шевченківців за п'єсами зарубіж-

них драматургів. Так, аналізуючи «Приборкання гострухи», як тоді називалась вистава за п'єсою Шекспіра «Приборкання непокірної», київська газета «Пролетарська правда» писала: «Шевченківський театр у даному випадку пішов тим самим шляхом, що й раніше, вибрав не трагедію, що потребує більш високого напруження й культури актора, а комедію, в якій реалізм і народність — одвічні елементи українського театру — представляють більше даних для сценічного втілення. Для шевченківського театру шекспірівська комедія є ланкою в ряду, в якому вже значаться «Весілля Фігаро» Бомарше, п'єси Мольєра»<sup>4</sup>, тобто ті вистави, в які згодом увійшла Ужвій і де, може, ще не так впевнено, але досить виразно проявилися комедійні риси її таланту, що потім заіскрилися в її Беатріче з «Багато галасу даремно» Шекспіра та Наталці Ковшик з «Калинового Гаю» Корнійчука на сцені Театру імені Івана Франка.

Нелегкими були перші кроки на шляху створення образів Мольєра, Бомарше, Шекспіра чи Гуцкова. Перші ролі в Театрі імені Шевченка — Беліна й Анжеліка з п'єси Мольєра «Хворий, та й годі» — значно поступалися іншій роботі в цій же комедії (Туанетта), коли зріс сценічний досвід молодої виконавиці і вона зуміла накреслити цікавий портрет кмітливої героїні Мольєра. У першому випадку давалися ознаки не лише закономірна боязкість дебютантки, а й незвичайність самого життєвого матеріалу, брак ґрунтовних знань, специфічної природи образів, їх внутрішньої сутності, національних ознак, психологічних відмінностей. Адже й інші виконавиці, що грали ці ролі, мабуть, не так вже глибоко і точно сценічно прочитували літературне першоджерело, а вони ж були фахівцями своєї справи. Чи ж могла вона, по суті, ще початкуюча артистка, переконливо розкривати чужий світ, малознайомі характери й побут, звичаї, людські взаємини?

На перших порах не вистачало вогню, зухвалості, штучної гордливості, вміння приховувати свої істинні почуття і в образі шекспірівської Катаріни з «Приборкання непокірної», яку вона зіграла, коли основна виконавиця — талановита артистка Євгенія Сидоренко пішла з театру. Іноді Ужвій втрачала контроль над собою, і тоді ненароком в поведінці героїні передчасно пробивалися хвилюючі нотки щирості та співчуття, які в даних ситуаціях не передбачалися великим драматургом, але які були притаманні характеру радянської актриси, її минулому творчому доробку в показі складної жіночої долі. Та з часом образи Ужвій заграли яскравими барвами характерності.

У гострому словесному двобої Катаріни з Петручіо, коли їх діалог нагадував змагання на шпагах, Ужвій почувала себе цілком впевнено, бо вона разючими репліками героїні відстоювала людські права, жіночу честь і гідність, що, власне кажучи, робила протягом усього свого творчого життя, хоч раніше її «підзахисними» були здебільшого прості селянки, а не дочка знатного дворянина,

як італійка Катаріна з Падуї. Та мета була одна й та сама: дати відсіч насильству, власницькій чоловічій самовпевненості. Вдача Катаріни розкривалася і в певних ситуаціях, у стосунках з батьком, сестрою, Гортензіо, іншими дійовими особами, і в її гострих зіткненнях з Петруччіо, в репліках, сповнених глузування, дотепності, осуду. І ось дівчина, про яку один з героїв комедії справедливо каже, що «не люття зовсім, шпага їй потрібна», горда, незалежна і примхлива Катаріна, приручається чоловіком і стає покірною, слухняною, миролюбною. Більше того, у своєму фінальному монолозі вона засуджує «сердитих друзин».

Як бачимо, образ непростий, досить суперечливий, характер героїні начебто різко ламається, і нелегко було виконавиці передати саме цей злам, щоб так він сприймався переконливо. Потрібно було змінити всю атестацію героїні, показати перехід від різкості до лагідності, від зухвалості до слухняності. То були нелегкі пошуки, сумніви, зміни, та все це пригодилося актрисі згодом, коли вона зіграла на сцені Театру імені Івана Франка колючу Беатріче з «Багато галасу даремно». Виліпити Катаріну допомогли Ужвій і власне внутрішнє відчуття ролі, і майстерна гра основної виконавиці Євгенії Сидоренко, у якої багато чого навчилася молода артистка.

Комедії Мольєра і Бомарше з їхнім фарсом, буфонадами, сміхом, щедрими веселощами начебто були шаблями до опанування високим інтелектуальним гумором Шекспіра.

А втім, і драматургія Мольєра несла в собі дуже серйозні соціальні і філософські заряди, про що доречно зазначив відомий радянський літературознавець професор С. Мокульський<sup>5</sup>. І це слід було зрозуміти молодій актрисі, яка оперувала переважно побутовим драматургічним матеріалом про дореволюційне село, хоча в пересувному театрі — так став називатися з кінця 1919 року золотоніський аматорський гурток — грала вже ролі значного змісту з творів української, російської і зарубіжної класики, зокрема, з п'єс Т. Шевченка, М. Горького, Г. Гауптмана.

Якщо Золотоноша пробудила в сільській вчительці любов до припадних вогнів рампи, то Київ став для Ужвій батьківщиною професійної творчості. У Києві, на сцені франківців, розквітнув згодом неабиякий талант актриси, були зіграні найзначніші ролі сучасного і класичного репертуару.

Та перед Києвом були ще Одеса і Харків, Держдрама та «Березиль», де актриса зазнала творчих радощів та розчарувань, нелегких пошуків своєї художницької долі, своєї ролі. Не завжди Наталію Михайлівну задовольняли й самі драматичні образи, і їх сценічні рішення. Та кожна робота ставала уроком, кожна вистава була повчальною, навіть коли залишала в душі неприємний присмак. А що гріха таїти, були й такі. А втім, досвід складається не лише з перемог, а й з поразок, з жаданих і вимушених творчих

зустрічей, з власного розуміння сутності героїв і часом незрозумілого режисерського витлумачення.

Як бджілка бере з кожної квітки цінну поживу і несе до свого вулика, так і Ужвій збагачувалася баченим і почутим. Вона відбирала найприйнятніше з того, що робили, пропонували більш довідчені колеги — І. Мар'яненко, І. Замичковський, Є. Сидоренко, Г. Мещерська, М. Тінський, з якими їй було приємно працювати і спілкуватися.

— Я добре пам'ятаю двох чудових акторів-ветеранів, з якими мені колись довелося працювати, — розповідала якось Наталія Михайлівна. — Це — Іван Едуардович Замичковський і Ганна Юхимівна Мещерська. Грали вони завжди самовіддано, викладаючись до кінця, до дна...<sup>6</sup>

Перебування в Першому українському державному драматичному театрі УРСР імені Т. Г. Шевченка, що став першим професійним колективом для Н. М. Ужвій, визначило подальший творчий шлях актриси, зробило її відомою глядачам і театральним колам.

## ЗМУЖНІННЯ

Коли в Одесі в 1925 році за постановою Народного комісаріату освіти Української РСР був організований Український драматичний театр (Держдрама), згодом Театр імені Жовтневої революції, до його колективу в числі інших акторів запросили на провідні ролі й Н. М. Ужвій, що добре зарекомендувала себе у шевченківців.

Хто з молодих, та й не тільки молодих, майстрів сцени відмовиться від заманливих пропозицій на роль «прем'єра»? Тож і Ужвій погодилася, правда, точно не знаючи, в якому творчому оточенні доведеться працювати, з якими режисерами мати справу. А склад трупи був досить строкатий — від учасників театру-студії імені Г. Михайличенка до київських шевченківців, а також нечисленної групи з колишньої одеської майстерні «Березіль», акторів Одеського пересувного робітничо-селянського театру. До неї ввійшов і колишній портовий робітник, відомий херсонський аматор, художній керівник знаменитої «чортової дюжини Шумського», що користувалася популярністю як мандрівна драматична трупа, згодом видатний митець радянського театру Юрій Шумський. Та й режисери були різні: поміркований у своїх пошуках М. Тінський, схильний до новаторства М. Терещенко, нестримний фантазер з формалістичним ухилом Б. Глаголін.

Саме з останнім, як з постановником, і відбулася перша зустріч Ужвій на сцені Укрдерждрами в спектаклі «Полум'ярі» А. Луначарського. То було режисерське повторення того, що робив Б. Глаголін у Харкові в Театрі імені Івана Франка в цій же виставі. Тобто те ж саме конструктивістське видовище, ексцентрика, акробатика, кінопроекції, всілякі приголомшуючі кунштюки аж до фейерверка включно. Н. М. Ужвій так згадувала про ті часи: «...На відкритті сезону в Одеському драмтеатрі (Укрдерждрама) йшла п'єса А. В. Луначарського «Полум'ярі». Мені була доручена роль Діани де Сегонкур. Ставив цю п'єсу режисер Б. Глаголін. Спек-

такль був дуже ефектним — навіть автомобіль виїжджав на сцену. Всі режисерські нововведення тоді сприймалися нами, молодими, захоплено, хоча часто й не розуміли ми того, що робили, а це вже був розпал експериментів на театрі, період пошуків нових форм, період «біотехніки», «біомеханіки» — вчилися володіти тілом, ледь не на трапеціях літали; намагалась я зрозуміти режисера, намагалась бути, як зараз кажуть, сучасною артисткою, володіти і тілом, і жестом, і словом, і інтонацією виразною.

Головним режисером цього театру був тоді теж новатор того часу Марко Степанович Терещенко. Одна з постановок — це п'єса Старицького, нашого класика, «Маруся Богуславка». Отже, моє перше знайомство — досить туманне — з новими віяннями на театрі відбулося в Держдрамі». (З автобіографії-анкети, надісланої до Московського театрального музею імені О. О. Бахрушина. — Арх. Н. М. Ужвій).

У таких складних умовах довелося актрисі зображувати досить умовний образ Діани де Сегонкур з п'єси, дія якої теж відбувається в умовній країні Білославії. Артистку в Києві привчали до психологічного мотивування вчинків героїв, до натурального поводження на театральних підмостках, до реалістичної манери гри. А тут штовхали на штукарство. Та й як виправдати не зовсім переконливі кроки героїні, що повинна була, за автором, стати революціонеркою, коли історія формування характеру Діани цьому заперечувала, коли її становище баронської утриманки навряд чи сприяло подібній метаморфозі? Й артистка, можливо, відхиляючись від авторського задуму, зіграла свою Діану, показала перемогу широких жіночих почуттів, не силуючи героїню на політичне зріння, на революційну звитягу. Просто вона не відчувала такого духовного потенціалу в своїй героїні. Виконавиця грала не політичне, а душевне оновлення, буяння молодих почуттів, нестримний потяг до достойної людини. А які переконання мала ця людина, Діана, — Ужвій не замислювалася, бо бачила в ній чесну, порядну натуру. І вважала внутрішньою необхідністю допомагати таємничому Руделіко, під псевдонімом якого виступав головний герой драми Роман Агабеков.

Перед очима глядачів проходило життя жінки, на долю якої нарешті випало щастя справжнього кохання. І це артистка розкривала з притаманною їй емоційністю, безпосередністю, ширістю. Героїня поступово скидала з себе фальшиву маску полюбовниці-аристократа, ставала все простішою, природнішою, демократичнішою, що видно було і з зміненого зовнішнього портрета Діани, з усієї її нової поведінки, з скромної манери триматися, говорити, слухати, мовчати. Адже відбулася ґрунтовна «переоцінка цінностей», перегляд своїх життєвих ідеалів, відмова від необхідності вдавати з себе люблячу істоту, постала потреба проявляти невідповідні почуття.



Публіка, може, і не дошукувалася того, наскільки образ, створений артисткою, відповідав літературному першоджерелу, але з вдячністю сприймала роботу досі не відомого їй молодого майстра. Кожна творча знахідка не проходила повз увагу громадськості, й ім'я Ужвій після прем'єри спектаклю «Полум'ярі», яка відбулася 8 листопада 1925 року, стало відомим і визнаним. Як писав М. Терещенко в своїх мемуарах: «Н. Ужвій... покорила зал»<sup>1</sup>.

Про сильне враження, яке справила на глядача молода артистка в ролі Діани де Сегонкур, писав у своїх спогадах 1936 року й Іван Микитенко. Говорячи про виставу «Полум'ярі», І. Микитенко зазначав: «Ужвій виступала в ролі Діани де Сегонкур і була справжньою перлиною спектаклю. Від неї не можна було відірвати очей, а її голос зачаровував залу»<sup>2</sup>.

Драматург уважно стежив за артистичною діяльністю Н. М. Ужвій. У тих же спогадах він ще раз згадав про дебютантку. «Наступною прем'єрою був «Мандат» М. Ердмана. На цій постанові, хоч в ній актори (Ужвій, Нятко, Шумський... та ін.) були блискучі й вистава мала успіх,— надто виявилися органічні вади режисерського методу Б. Глаголіна». (Там же. С. 418).

А. В. Луначарський, будучи в Одесі, 26 жовтня подивився генеральну репетицію спектаклю і залишив у книзі записів почесних відвідувачів такі вдячні рядки: «Від душі бажаю Укрдерждрамі в Одесі рости і зміцнюватися. Дякую театрові за підготовку цікавого виконання моїх «Полум'ярів». Нарком освіти РРФСР А. Луначарський»<sup>3</sup>. Безперечно, коли драматург, чудовий знавець мистецтва, дякував за «цікаве виконання», він не міг не мати на увазі Н. М. Ужвій — виконавицю однієї з основних ролей драми, хоч і відчував, мабуть, в роботі артистки деяку полеміку з автором. Та правдива, переконлива, хвилююча гра Ужвій не могла не захопити творця образу Діани. Талант завжди покоряє, хоча побачене не завжди збігається з уявним.

Побажання наркома щодо творчого зростання театру згодом виправдалися. І в історії українського радянського театру він назавжди залишиться як колектив, де вперше були поставлені «Диктатура» Івана Микитенка (п'єса, власне кажучи, писалася на замовлення театру), «Загибель ескадри» Олександра Корнійчука, тут вперше був зіграний українською мовою «Єгор Буличов та інші» Максима Горького.

Н. М. Ужвій пробула в театрі лише один сезон. Після «Полум'ярів» вона виступила ще в кількох ролях — Марусі («Маруся Богуславка» М. Старицького), Катерини («Чорт і шинкаря» К. Кшишовського), Насті («Мандат» М. Ердмана), Амалії («Мазепа» Ю. Словацького) та інших.

Преса писала, зокрема про образ Насті, знову ж таки схвально. Критика відзначала зростаючу майстерність актриси, її вміння роз-

кривати світ почуттів своїх героїнь, викликати жвавий інтерес глядача.

Лише вистава «Композитор Нейль» за твором американського письменника Г. Кауфмана (постановка М. Терещенка, художник Ю. Павлович, 1925) дістала досить стриману оцінку, в тому числі й образ дочки мільярдера Гледі, яку грала Ужвій. І тому тільки, що штучний драматургічний матеріал не пасував таланту актриси. Як писалося в одній з рецензій: «Ужвій грає ту дочку мільярдера, якій дано звести «з путі істинної» композитора. Актриса знаходить різні прийоми для зображення легковажної, химерної, пустої й нікчемної жіночки, але ексцентрична роль знаходиться поза площиною психологічного обдаровання виконавиці, через що часом має місце перегравання»<sup>4</sup>.

Цікавий збіг. Адже звести з «путі істинної» благочестивого пастора Альфреда Девідсона судилося й іншій героїні Ужвій — повії Седі з однойменної п'єси С. Моема та Д. Колтона (яка ще називалась «Злива») в дебюті на сцені «Березоля», що відбувся майже через сезон, в 1926 році. Заданість драматичних ситуацій п'єси Г. Кауфмана «Композитор Нейль» заважала Ужвій показувати свою героїню в натуральних, життєво правдивих тонах, бо все базувалося на штучному ґрунті, на навмисних колізіях, малопереконливих зіткненнях насамперед композитора зі своїм «злим генієм».

Після того як «Березіль» був переведений у 1926 році з Києва до Харкова — тодішньої столиці Радянської України — і цим, так би мовити, був визнаний першим театром республіки, до складу трупі увійшло чимало молодих, проте вже відомих акторів, і серед них — Д. Мілютенко, О. Хвиля, С. Федорцева, а згодом і А. Бучма, що повернувся після кількарічної діяльності на одеській кіностудії до театру. Тут працювали і такі визначні митці, як І. Мар'яненко, М. Крушельницький, Д. Антонович, О. Сердюк, Л. Гаккебуш.

Прослуживши в Одеській держдрамі лише один сезон і вдало зігравши багато ролей, прийняла запрошення «Березоля» і Н. М. Ужвій. Її ім'я, після піврічної роботи в театрі, з'явилося на афіші спектаклю «Седі» («Злива») С. Моема і Д. Колтона в тому ж 1926 році (режисер В. Інкіжинов, художник В. Меллер). Я бачив цю виставу в молоді роки; і досі пригадую оригінальне павільйонне оформлення під бамбук, що характеризувало місце дії десь на південному екзотичному острові.

Хоч у спектаклі було немало цікавих акторських робіт (М. Крушельницького, Б. Балабана, О. Сердюка), увага, закономірно, була прикута до своєрідного дуету — пастора Девідсона у майстерному зображенні І. Мар'яненка і спокусливої повії Седі у виконанні Н. Ужвій. Яка то була гра благочестивого моралізаторства із щирою наївністю, пробудженого голосу плоті у фанатика зі спочатку прихованим, а згодом все одвертішим глузуванням «гріховодниці». Седі — Ужвій вивела з рівноваги одержимого проповідника цнот-

ливості і святості жіночою принадністю, земними радощами, що й призвело до краху місіонера з його фальшивою мораллю. Образ Седі з кожною сценою набирає нових людських рис і почуттів — зухвалості і розкаяння, здивування і задоволення, покори та переляку. Особливо добре сприймалася картина сповіді з її несподіванками, блискавичними змінами реакцій, настрою, глибинним підтекстом, вбивчим сміхом дівчини, яка відчула трагічне «падіння» священнослужителя. Перед глядачем поставала жива, природна, темпераментна особа. У грі артистки, як і в роботах деяких інших виконавців, почувалася лише легка іронічна інтонація.

У своїй досить розгорненій рецензії на виставу «Седі» Ю. Смолич, що виступав під псевдонімом Жорж Гудран, охарактеризувавши постановку як «наголос на реалізмові», так писав про гру актриси: «...Задум п'єси захотів, щоб пастор Девідсон хоч тимчасово таки був переконав Седі Томпсон, 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»<sup>5</sup>.

Я не знаю, що мав на увазі вдумливий і обізаний поважний театральний критик, мені, тоді простому глядачеві, Седі — Ужвій здавалася в усій своїй поведінці і мотивованою, і переконливою. Вона 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.

Високу оцінку дебюту Н. М. Ужвій у «Березолі» дав історик і теоретик театру Петро Рулін. У своїй статті «Два вечори в «Березолі», надрукованій в «Кінотижні» 25 березня 1927 року під псевдонімом Г. Чорний, критик писав: «Прекрасна статурна постать, гнучка й виразиста, а насамперед багатий на різноманітні модуляції голос — все це, 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 настроях Седі — задерикуватість, кокетування, а раптом переляк, розгубленість і покора. Ще одну ознаку підкреслити слід: далека акторка від усякої пересади, що до неї так легко злизнути можна в цій ролі. Дякуючи, певно, режисерові, Седі шляхетніша, ніж вона була в задумі авторів. Через це хоч і ефектно з'являється вона на сцені, хоч і одразу можна пізнати в ній «дівчину з Увейлі», але ніде не впадає вона в вульгаризацію — навіть у прекрасному темпераментному танку (перша дія). І коли з'являється Седі в останніх двох діях уже не та, що раніше, в білому легкому вбранні, з серпанковою хусткою на голові, вся прозора, легка, якась нетутешня вже —

глядач не вбачає тут ненатуральності цієї зміни. Передумови для такого сприймання закладені були в певному пом'якшенні самого образу Седі у попередніх діях... а також і в тих купюрах, що оскільки можна позбавляють п'єсу нудної слізливості...

...Одне слово, давали І. Мар'яненко та Н. Ужвій прекрасний ансамбль, але не можна не позбавитися враження, що самий їхній акторський матеріал міг би дати ще міцніші образи, що темпераменти їхні не були використані цілком, як це навіть у межах цієї п'єси можливо було зробити»<sup>6</sup>.

Такі враження другого очевидця, записані піввіку тому. Як на мою нинішню думку, в змалюванні постатей Девідсона і Седі режисер виходив з принципів контрастності. Сухий, суворий, бундючний, жвавно резонерствуючий пастор і уособлення безпосередності, жванності, життєлюбності — дівчина. Це на початку вистави. Згодом малюнок обох сценічних персонажів змінюється в залежності від зміни ситуацій, обставин, стосунків. Наприкінці герої начебто помінялися місцями.

Успіх Ужвій в ролі Седі відзначали й інші критики, наголошуючи на реалістичній грі артистки, на неоднозначному трактуванні образу, уникненні будь-якої вульгарності і навмисності. У рецензіях підкреслювалося, що театр збагатився обдарованим митцем, від якого можна чекати серйозних творчих звершень, яскравих сценічних витворів.

У розмові з автором цих рядків Н. М. Ужвій розповідала, що спочатку їй не зовсім було зрозуміле режисерське завдання «грати сміх» — сміх здивований, іронічний, глузливий, торжествуючий, то приглушений, то одвертий, нестримний. Потім актриса зрозуміла фігуральність режисерського формулювання. Адже сміх був фіналом двобою святенника з грішницею, він повинен був виражати внутрішнє прозріння героїні, розуміння нею прихованих плотських пристрастей пастора, поразки всіх його фанатичних переконань. Сміх був одним з художніх знарядь виконавиці. Якщо ж зважити на багаті голосові дані артистки, то не треба дивуватися, як різко впливав цей багатозмістовний і багатобарвний сміх і на самого обеззброєного фізично і морально пастора, і на глядачів, яким була чужа, неприйнятна філософія і мораль заповзятого проповідника «божих законів» і «божого слова».

— Я зрозуміла, — говорила артистка, — що духовний наставник Седі не тільки страшний, а й смішний, жалюгідний, хоча самогубство його і вивело приголомшену дівчину з рівноваги. То була катастрофа не стільки трагічна, скільки трагікомічна, і в цьому я вбачала суть завдання виконавиці ролі, мое акторське поводження, вибір сценічних засобів — від бравурного танцю до німого заціпеніння.

Не можна сказати, що всі ролі, зіграні в «Березолі», відповідали таланту, творчим можливостям, нахилу Н. М. Ужвій, приносили



повне естетичне задоволення. Артистці у дебюті припало грати роль Фруманс в «Золотому череві» Ф. Кроммелінка (режисер Лесь Курбас, художник В. Меллер, 1926).

Хоч «Золоте черево» при постановці в театрах Парижа викликало бурхливу реакцію незадоволення, бо буржуа побачили в творі сатиру на свою пожадливість, проте для радянського глядача, обізнаного з пушкінським «Скупим лицарем», з гоголівським Плюшкиним, з бальзаківським Гобсеком, символічне глузування Кроммелінка з паталогічної власницької зажерливості — чи ж було новим художницьким відкриттям? До того ж драматургічна в'ялість, розповідна манера письма автора, брак сценічності ускладнювали завдання режисера і навряд чи надавали акторам вирашаний матеріал для вразливого зображення своїх героїв, хоч критика й відзначала карбовану гру М. Крушельницького в ролі Барбюлеска, майстерність інших виконавців.

Проте і Юрій Смолич, який в цілому досить доброзичливо ставився до пошуків «Березоля», до експериментаторства Леся Курбаса, оперативно відгукувався на всі ранні постановки театру, вимушений був визнати, що «необачно взяв театр цю п'єсу до свого репертуару». Ще стриманішу позицію займали інші рецензенти, а чимало глядачів просто не зрозуміли й не сприйняли «перемудрену» виставу. Щодо оцінки сценічного образу Фруманс Ю. Смолич в цій же статті писав: «Н. Ужвій — цікава актриса. Проте не оговталася вона ще в системі «Березоля». В манері гри відчувається ухил в «побутовість». Така з неї й Фруманс»<sup>7</sup>.

Цікаво, що про наявність двох тенденцій у театрі «Березиль» — «умовної та реалістичної» — говорить у своїх роздумах про книгу Л. Танюка «Мар'ян Крушельницький» народний артист СРСР Олександр Сердюк. Для ілюстрації своєї думки він наводить приклади з творчості Н. М. Ужвій, підкреслюючи її послідовну реалістичну манеру гри. «Навіть її служниця в «Золотому череві», — пише колишній партнер артистки, — була надзвичайно реалістичною, не кажучи вже про Оксану в «Загибелі ескадри»<sup>8</sup>. В цій же статті знаходимо і такі слова: «По кількості акторських удач «Маклена Грава» була кращим спектаклем «Березоля». Маклену грала Н. М. Ужвій». (Там же. С. 29). О. Сердюк відзначає й 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.

Н. М. Ужвій не завжди почувала себе затишно в суперечливій творчій атмосфері «Березоля», не завжди одержувала бажані ролі і близькі режисерські орієнтації. Проте були й творчі радощі.

Так, дуже схвально була оцінена робота Наталії Михайлівни

в спектаклі «Король бавиться» (режисер Б. Тягно, художник В. Шкляев, 1927). «Сальтобадиль (С. Шагайда) і Магелон (Н. Ужвій) — довершені художні образи... — писав той же Ю. Смолич. — Ужвій з епізодичної наче ролі зробила яскравий майстерний малярюнок»<sup>9</sup>.

І це було сказано після річного перебування артистки в «Березолі». І фахівці, і звичайні глядачі з приємністю відзначали зростаючу майстерність, по суті, молодого митця з не дуже великим професійним стажем. Зрозуміло, допомагала вимоглива школа театру, набутий творчий досвід. Та все виразніше давалася взнаки неабияка природна обдарованість артистки, що дозволяло їй і свідомо, й інтуїтивно осягнути духовну і моральну сутність своїх героїнь, їхню психологію, людські особливості, індивідуальні риси.

Яскравим виявом творчого зростання актриси стала роль графині Джулії в спектаклі «Змова Фієско в Генуї» Ф. Шіллера (режисер Я. Бортник, художник Н. Шифрін, 1928). Тут вона показала багатючий арсенал своїх пластичних і інтонаційних можливостей. Скільки спритності, кмітливості, інтриганства проявила Джулія у своєму полюванні за Фієско! Як Джулія — Ужвій то загрозувала; то співчувала, то воркувала у сценах з Фієско (його грав О. Сердюк), яким майстерним дипломатом вона була з його дружиною, Леонорою! 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. Артистка грала всім, чим щедро наділила її природа, — і своєю принадною красою, і своєю ошатною постаттю, і своїми проникливими очима, і своїм то дзвінко, то м'яко модулюючим голосом, динамічними рухами, жестами, мімікою. Кожна поява актриси — у сценах з Леонорою, братом Доріо, Фієско — то та ж сама і інша героїня. Якщо вона грубувата, розв'язна, поблажлива, демонструє свою зверхність у красі і розумі при спілкуванні з Леонорою, то зовсім іншою показує себе в напружених сутичках з Фієско — то по-жіночому принадною, пристрасно захопленою, інтригуючою, спокусливою, то впадає в розпач, пересвідчившись у фальшивій грі та підступності глави змови. Коли після того, як пішов Фієско, Джулія з гіркотою, гнівом, розчаруванням, несамовито вигукує: «О, який нечуваний обман!», від інтриганки, кокетки, залицяльниці майже нічого не залишається. Зникають упевненість, завзятість, наступальність. Бачиш розгублену, ображену, страждаючу жінку, що зазнала краху у всіх своїх райдужних сподіваннях — і людських, і державних. Джулія — Ужвій виглядала як темна ніч не лише тому, що була одягнена в чорне, а тому, що затьмарилася вся її істота, її розбурхана душа, були зруйновані її найкращі мрії та сподівання. Тут вона вже не грала, а була цілком щира, як і тоді, коли зачудована признавалася: «Фієско, я боготворю тебе».

Так само вона вкрай одверта, коли проклинає зрадливого Фієско, який відправляє її до тюрми, коли зичить Леонорі лихе майбутнє, пророкує загибель змовнику. Життя, сповнене інтриг, зазіхань, нездійснених надій, проходило перед глядачем в образі графині Джулії — Ужвій.

То був правдивий, переконливий персонаж і за історичними, і за соціальними, і за жанровими ознаками. Адже було показано складні перипетії двірського перевороту, і вони диктували поведінку дійових осіб, зумовлювали характер людських вчинків і взаємин, грозиву атмосферу відтворюваних подій. Звідси і фізична, і психологічна характеристика героїв, зокрема центральних, тих, хто безпосередньо був залучений до політичних інтриг, до змови.

Уміння філігранно вести гострий словесний двобій з «супротивником», показувати своїх героїнь у всіх їхніх справжніх й удаваних мінливих настроях, заграванні, звабленні, обуренні артистка згодом — вже на сцені Театру імені Івана Франка — яскраво продемонструвала в таких відточених ролях, як пушкінська Марина Мнішек і шекспірівська Беатріче. А втім, підступом до цих образів була ще Катаріна з «Приборкання непокірної», де артистка привчалась і до блискавичності, багатозначності шекспірівського діалогу, і до стрімкого комедійного ритму, і до швидкісних змін настрою, реакції. А цьому вона вчилася в динамічних ролях з п'єс Мольєра, Бомарше, Гольдони, зіграних у молоді роки.

Джулія — Ужвій була найвиразнішою постаттю в спектаклі «Змова Фієско в Генуї» не лише за ступенем участі героїні в зображеній історії, а й за яскравою художньою палітрою виконавиці. Усі, хто бачив і хто писав про виставу, сходилися на думці: то була помітна творча перемога Н. М. Ужвій. Не раз 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 справедливі щодо майбутніх акторських звершень і на сцені «Березоля», і тоді, коли після десяти років перебування в цьому театрі вона переїхала до Києва, стала провідною артисткою столичного Театру імені Івана Франка. «Передислокація» була не лише географічною, територіальною, а й творчою, художницькою, бо народно-демократичні засади, на яких базувалася мистецька і громадська діяльність франківців, відповідали внутрішній потребі і покликанню артистки, що з перших своїх акторських кроків тяжіла до цілком реалістичного сценічного мистецтва.

Попереду були щасливі зустрічі з першими ролями передових радянських жінок, початок довгої і плідної дружби з драматургією М. Куліша, І. Микитенка, О. Корнійчука, інших радянських драматургів.

Та поки що вона грала по-різному: часом легко, радісно, а іноді й з напруженням, без захвату, бо не завжди значущим і цікавим

здавався драматургічний матеріал, нерідко неприйнятними були і режисерські концепції. У таких складних творчих умовах навряд чи можна було розкритися на повну силу, на всю художницьку широчінь.

Вразлива, тонко відчувуюча артистка як близьке і рідне сприймала не тільки те, що робилося у мистецтві, а й у царині культури, яка ставала могутнішою, поповнювалася новими прекрасними кадрами, збагачувалася значними звершеннями, можливими лише за сприятливих умов практичного здійснення ленінської національної політики.

Особисте знайомство з майстрами слова, з їхньою творчістю, безпосередня інформація про те, що робиться у світі літератури та мистецтва, роздуми навколо актуальних ідейно-естетичних проблем — усе це загострювало і поглиблювало її сприйняття та розуміння п'єс і ролей, над якими доводилося працювати, все це вносило могутній творчий струмінь в її акторську діяльність.

Ужвій уважно стежила за тогочасними творчими дискусіями в галузі мистецтва і літератури. А вони були запальні, пристрасні, завзяті, як самі молоді революційні митці. Згодом з хвилюванням згадувала Наталія Михайлівна принципові суперечки, які точилися під час багатоденного театрального диспуту в харківському клубі імені В. Блакитного в 1929 році. Молода артистка звіряла думки, що виголошувалися з трибуни, зі своїми власними уявленнями, з тим, як вона розуміла ідейні та художні завдання радянського театру, покликання його творців.

Так складалася, формувалася творча індивідуальність, мистецька доля талановитої дочки українського народу Наталії Михайлівни Ужвій.

Коли Ужвій з вдячністю згадувала про своє перебування в «Березолі», вона обов'язково спинялася на спектаклі «Гайдамаки», де грала так зване «Перше слово». Роль Оксани в постановці Леся Курбаса виконувала талановита, високоосвічена, глибокомисляча артистка 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.

Ужвій і на гадці не мала, щоб механічно наслідувати роботу, зроблену іншою актрисою, шукала 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.

Як передати романтичну природу образу, не стаючи на котурни? Як розкрити поетичну натуру титарівни, щоб не бути надмірно сентиментальною? Як поводити себе без партнерів, наодинці з публікою, донести поезію і трагізм Шевченкового слова? І артистка

знайшла засоби, мобілізувала темперамент, майстерність, щоб передати глибокі, душевні боріння героїні і тоді, коли вона — донька титаря — йшла на побачення з убогим сиротою Яремою Галайдою, і тоді, коли була свідком трагічної загибелі батька, і тоді, коли в Лебедині оплакувала свою нещасну долю.

Її гра нагадувала патетичну симфонію. Артистка не порушила гармонії твору, а, навпаки, 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, впливали не лише з ситуації, з того, що Оксана дізналася, хто її врятував, а й з самої вдачі титарівни, що посміла полюбити простого парубка.

Про значення постановки «Гайдамаків» у роки становлення молоді української радянської культури стисло, проте вичерпно говорив у своїх мемуарах один з учасників першої постановки Марко Терещенко, який виконував роль старшого конфедерата<sup>10</sup>.

Як справедливо відзначив Олександр Сердюк, однією з творчих удач Ужвій на сцені «Березоля» була роль Маклени в п'єсі М. Кулер, 1933). То було перше звертання драматурга до зарубіжної теми, що доти активно розроблялася 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 «Маклени Граси».

М. Куліш показує потворне обличчя продажного світу, розповідаючи не лише про долю Зброжека і, як антитезу, — про життя Маклени, а й завдяки тому, що він вводить у п'єсу додатковий мотив, пов'язаний з образом музиканта Ігнатія Падур, колись широко визнаного майстра, віртуоза, а нині спустошеного мешканця собачої будки. Більш вбивчого свідчення жалюгідного становища митця у буржуазному світі важко собі уявити.

Саме між Падуром і Макленою відбуваються несподівані й повчальні діалоги. В музиканті дівчинка відчула своєрідного філософствующого бунтівника проти пануючих порядків, проти зла, дикості, своєкорисливості, які вона бачила на кожному кроці, спостерігаючи життя фабрикантів Зарембських, маклерів Зброжеків, таких безробітних пролетарів, як її батько.

Не так легко було зіграти роль Маклени. І з фізичного, і з духовного погляду. Адже героїні лише тринадцять років, і за характером вона дещо імпульсивна, що пояснюється і віком, і обставинами життя. А тут дівчинка опинилася в дуже складній ситуації — їй пропонують стати вбивцею, хай і одного з тих, хто в її очах представляє експлуататорів, поневолювачів, винуватців людських страждань. Як грати дівчинку? Вдаватися до сентиментального «дитячого сюсюкання»? Ні в якому разі! Адже Маклена справді дра-

матичний образ. Їй доводиться приймати серйозні рішення, боритися з суперечливими почуттями, шукати виходу з конфліктного становища. І хоч лад її думок і вчинків не завжди логічний, послідовний, до кінця усвідомлений, хоч відчувається 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 виношеними переконаннями і поглядами. Одне слово, суперечностей чимало. Н. М. Ужвій при допомозі режисера знайшла вірний шлях до змалювання образу Маклени у всій її своєрідності — і соціальній, й індивідуальній. Головне достоїнство роботи артистки у тонкому, ненав'язливому розкритті переживань героїні, яка врешті-решт хоч і не зовсім впевнено, проте стала на шлях пошуку революційної перебудови життя.

Неабиякі труднощі поставали перед актрисою, коли вона репетирувала роль Маклени. Приходила зі сльозами на очах до постановника і говорила:

— Лесю Степановичу, важко мені осягнути такий фізично і духовно специфічний образ...

А той невблаганно відповідав:

— Будеш плакати вночі в подушку. А мені принеси роботу. На те ти й артистка...

І принесла — режисеру і глядачам.

...Ось уперше з'являється на сцені Маклена — Ужвій у своєму простенькому вбранні, з туго пов'язаною на плечах хустинкою, з дещо смішними дитячими кісками. І той, хто не знає драматичної історії дівчинки, може подумати, що він стане свідком традиційної розповіді про сповнене наївності та кумедності юне життя. Та, зустрівшись з допитливим поглядом героїні, почувши її приховано іронічні слова на адресу пана Зброжека, якому вона, бачте, заважає сидіти на ганку, глядач починає зовсім інакше ставитися до Маклени. Як вона радіє сонячному ранку, гусям, що летять у небі, собаці Кунду, молодшій сестричці Христинці. А коли Маклена, найжачившись, цілком серйозно відповідає Зброжеку, що гуси та лелеки не приносять батькам малят, та й куди на них полетить семирічна Христинка, всім стає ясно, що в особі Маклени автор малює незвичайну юну постать, знедолену, знервовану тяжкими обставинами буржуазної дійсності, недитячими роздумами, тривогами, напруженими пошуками виходу з скрутного становища.

І це усвідомлення зміцнюється з кожною новою сценою, реплікою, вчинком, у яких розкривається не проста, а суперечлива сутність героїні.

За зовнішньою наївністю, дитячою безпосередністю, збудженістю пробиваються ноти дорослої заклопотаності, вдумливості,

стихійного обурення несправедливостями життя під владою фабрикантів Зарембських і маклерів Зброжеків.

Наївність часто змінюється серйозністю, що чувається в інтонаціях реплік Маклени, навіть в її красномовних паузах. Як 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. Дівчинка розмовляє з собакою, як з вірним другом: ласкаво, довірливо і навіть запевняє Кунда, що від нього вона з радістю візьме рештки об'їдків. Надія звучить у погрозах Маклени, коли вона говорить, що вчинила б з панами те ж саме, що «там» вчинили. Артистка робить при цьому жест на Схід — і в цьому рішучість, надія, заклик.

Хай все це виглядає трохи жанрово (адже розмова ведеться з собакою), проте добре відчутна внутрішня переконаність, прагнення якось змінити остогидлий порядок, коли одні жириють, а більшість поневіряється, бідує, голодує, непевна у завтрашньому дні.

У кожній ситуації — своя пластика, своя тональність. Яка Маклена стурбована, напружена, коли батько розповідає про поразку страйку робітників фабрики Зарембського, як сердито, запально заперечує заяві Граса, ніби комуніст Окрай обдурих, не прийшов у критичний час на допомогу робітникам.

— Не може він цього зробити, у нього очі не такі, — говорить дівчинка, і в її погляді співчуття до робітництва, і вона з сумом зауважує: «А може, він хворий?» Вона вірить в Окрая, вірить в його правду, в його боротьбу, в його ідеали. Ця віра — в словах, в позі, нервових, неспокійних інтонаціях, таких, що за серце хапають.

П'еса дає чимало матеріалу для всебічного розкриття образу підлітка. Дома Маклена поводить себе спокійніше, без роздратування, значно стриманіше, аніж в інших конфліктних ситуаціях, в стосунках з хазяїнами-банкротами. Повільнішою стає хода, лагіднішим погляд, тихішає голос. Та то ненадовго. Знову підвищуються інтонації, з'являється неприхована гордість, гірке вболівання, коли згадує про Окрая, якого заарештувала поліція і який так приязно посміхнувся їй при зустрічі.

Зворушливо, ніжно, по-материнськи турботливо будить Христинку, що заспала. Які блискавичні зміни настрою, поведінки, реакцій! Маклена запалюється гнівом, обуренням з приводу знущання Зброжека над батьком. Зарозумілий хазяїн квартири хоче поставити Граса на коліна, однак той зберігає свою людську гідність. І з уст Маклени сиплються уривчасті слова, сповнені ненависті й огиди. Вона кричить Зброжеку: «Тиран, ти! Тиран!» Вся істота дівчинки напружена, як струна, вона наче задихається, ловить повітря, не може справитися зі своїми гнівними почуттями. Мелодійний голос

артистки набирає незвичної для неї різкості, металевого відтінку.

І знову іншою постає Маклена — Ужвій у зворушливій сцені, коли вона опиняється в темряві, під дощем, на вулиці і, розгублена, не знає, що діяти, як дістати гроші, щоб розрахуватися з ненависними хазяїнами. Просити милостиню? Та хто дасть? Продавати себе? Та хто, мовляв, спокуситься на таку худорляву нечупару? Боляче і соромно. Та ось згодився один галантний добродій. Проте п'ятдесят злотих, які їй до зарізу потрібні, він не дає. І почалася принизлива торгівля. А коли добродій погодився, дівчинка втекла, бо совість цнотливої людини не дозволила їй навіть заради даху над головою торгувати своїм тілом.

Ця «вулична картина», як вона умовно була названа в театрі, вразила глядачів. Плакала не лише героїня, ховаючи свої нестримні сльози, плакали і глядачі. То було не лише співчуття героїні, а й реакція публіки на майстерну гру артистки, яка зуміла виявити такт і почуття міри в цій досить складній ситуації.

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 перетвілення здатні лише справжні митці».

Вкрай втомлена, задихаючись, опинилася Маклена перед собачою будкою, де ховався від дощу Кунд. Дівчинка розкрила перед ним душу, розповіла про своє життя. Вона говорила серйозно, наче з живою людиною. То була і сповідь, і пояснення, і запевнення. І водночас запитання: чому так трапилося? А втім, це були роздуми не лише про власну долю, а й про долю всіх пригнічених мас. Нездаремно почувлися слова несподіваного мешканця собачої будки, колишнього музиканта-віртуоза Ігнатія Падуря:

— Обережніше з душевними таємницями... І розпочався знаменитий діалог Маклени з Падуром, якого грав майстер сцени Мар'ян Крушельницький. Діалог, позначений філософією та іронією, людськими почуттями і роздумами, парадоксальними суперечками і політичними твердженнями.

Коли музикант заявив: «Мені ж пан Пілсудський дав оцю будку», то Маклена серйозно відповіла: «Але ж це не його будка. Це Кундова будка! Та коли б це була будка Пілсудського, скажіть, пустив би він вас?..»

Як любляча сестра і як турботлива мати розмовляє Маклена з Христинкою на світанку, коли просить переказати батькові, що вона пішла зробити те, про що умовлялася з паном Зброжеком. Дівчинка розчулена і бентежна, говорить, наче шукає слова найбідніші, найзвичніші, аби не видати свого хвилювання, свого страшного рішення. Нагадує про сіль, що в горнятку в запічку, про вузлик з кропою...

А якою самотною, начебто відстороненою від життя, вона чуває себе, коли виходить на вулицю напередодні вбивства Зброжека. Відчутний внутрішній монолог героїні — уявна розмова з Окраем про свій намір. З яким болем, тугою говорить вона про те, що їй важко думати, що вона ще маленька. Проте в тоні репліки чувається і передчасна дорослість, і допитливість розуму, і виправдання свого вчинку. «Ні, ні! Я вже не маленька! За одну ніч я виросла так, що в мене все тіло болить, серце, думка — так росла», — з недітьчою мудрістю говорить Маклена.

І знову відбувається уривчаста розмова з Падуром про похмурі обставини життя, про відповідальність людини за свої вчинки, про законність вбивства тих, хто цього заслужив. Як змінюється тембр голосу, інтонації, погляд, коли артистка починає уявляти картину побачення з Окраем, тюрму, гусей, вчорашню ніч, коли торгувалася з добродієм. Нахилилася до Падура, поцілувала в щоку і втекла. А музиканту почулася зворушлива пісня, яку співала йому в дитинстві мати.

І зовсім неспізнанна Маклена — Ужвій у фінальній сцені, при зустрічі з Зброжеком. Тут — іронія, зневага, лють, твердість у всіх жестах, міміці, ході. Бере гроші, лічить, відчитує Зброжека за недостачу грошей, рве їх на клапті, жбурляє на землю. Як заворожена, хапає пістолет, цілиться у зляканого Зброжека, стріляє в нього й вбиває. На мить застигла, начебто в нерішучості, а почувши свисток, яким скликають поліцейських, побігла до воріт, на ходу наказала Падуру, щоб про все розповів батьку, і, рішуче перебрившись через стіну, впевнено крикнула музиканту:

— Передайте, що я повернусь, обов'язково!..

Така остання репліка Маклени, такий фінал незвичайної драматичної історії, яка наповнює глядачів вірою в майбутню перемогу Маклени.

Симпатії глядача на боці дівчинки, хоч він знає, що від її вчинку віє парадоксальністю, що обраний нею шлях індивідуальної помсти не є виправданим з точки зору класової боротьби. Та треба ж зважити на вік героїні, на складність життєвої ситуації, на авторський задум.

Як відомо, сюжет п'єси виник випадково після ознайомлення з кримінальною хронікою в одній із зарубіжних газет. Там повідомлялося про загадкову смерть маклера, що зубожів через крах банку. Маклера пристрелила неповнолітня дівчинка. Ось і народилася п'єса, а згодом вистава про Маклену, роль якої принесла гучний успіх Наталії Ужвій і вразила найвимогливіших глядачів.

Мені розповідав поет-академік Микола Бажан, який сам був у юності причетний до театру (п'ятнадцятирічним хлопчиком брав участь у спектаклі «Гайдамаки» в театрі «Кийдрамте» під орудою Леся Курбаса, що гастролював в Умані, а згодом очолював місцеву драматичну студію), що він завжди несе в своїй вдячній пам'яті

незабутні враження про майстерну гру Н. Ужвій в ролі Маклени; особливо в нічній сцені, в розмовах з Падуром, і в фіналі — дещо детективному і водночас соціально оптимістичному.

Вистава готувалася влітку 1933 року під Києвом у Вишгороді. Н. М. Ужвій в своїй анкеті-спогадах від 1971 року зазначала: «Розпочинаючи роботу над п'єсою Миколи Куліша «Маклена Граса», 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» (Арх. Н. М. Ужвій).

Це був дуже неспокійний час для «Березоля», від якого вимагали ідейно-художньої і організаційної перебудови. Громадськість не задовольняла репертуар театру, надмірна захопленість абстрактною умовністю, формотворчістю; в той же час саме в «Березолі» ставили героїко-патріотичні п'єси «Яблуневий полон» І. Дніпровського та «Бронепоезд 14-69» Вс. Іванова, створювали актуальні публіцистично-агітаційні видовища типу «Народження велетня» (на відзнаку пуску Харківського тракторного заводу — 1930), «Жовтневий огляд» (1927), «Товарищ женщина» (до 8 Березня — 1931) тощо.

Леся Курбасу та й усьому колективу хотілося виступити з «Макленою Грасою» як з програмною виставою, побудованою з чітких реалістичних позицій. Над постановкою працювали і вдень і вночі, на неї поклалися особливі надії, про що і говорив Леся Курбас Н. М. Ужвій. Проте постановка, в якій брали участь провідні майстри театру, хоч і привернула увагу широкого глядача, була зустріта не всіма схвально»<sup>11</sup>.

Щиро прагнучи до перебудови театру, до практичного утвердження реалістичних засад театрального мистецтва, Леся Курбас після «Маклени Граси» приступив до постановки «Загибелі ескадри» О. Корнійчука, яку згодом здійснив один з його учнів і соратників режисер Борис Тягно — творець багатьох вистав «Березоля», — а згодом Львівського театру імені М. К. Заньковецької, Одеського імені Жовтневої революції. В жовтні того ж 1933 року Леся Курбас пішов з «Березоля», залишивши в пам'яті своїх вихованців почуття вдячності за безкорисливе служіння новому радянському мистецтву.

Про роль Курбаса у своїй творчості говорила Н. М. Ужвій у спогадах:

«Мені довелося грати з такими прекрасними акторами, як А. Бучма і Ю. Шумський. Моїми основними вчителями в мистецтві були Гнат Юра і Леся Курбас. Режисери ці, які працювали по-різному, йшли до однієї мети. Гнат Юра створював спектаклі глибокого соціального звучання. Йому був близький героїко-романтичний стиль. Він начебто писав яскравими олійними фарбами, а не аквареллю. Леся 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 пронесла я крізь усе життя»<sup>12</sup>.

Часто доводиться читати, що галерея образів радянських жінок, створених Ужвій на сцені, починається з Оксани в «Загібелі ескадри» О. Корнійчука. Чомусь обминають інші ранні ролі з радянської драматургії, які довелося зіграти артистці, — ту ж Настьку з «Мандата» М. Ердмана (1926), комсомолку Оксану Небабу з «Диктатури» І. Микитенка (1930), Олену Череду з «Кадрів» того ж автора (1931), Іду Брук з «Невідомих солдатів» Л. Первомайського (1931), Соню з його ж п'єси «Містечко Ладеню» (1932), Ульку з «Бастилі божої матері» І. Микитенка (1934).

Розкриваючи відсталість, убогство, міщанську обмеженість негативних персонажів, артистка наближалася до розуміння своїх творчих завдань при зустрічах з людьми нового типу, з виразниками революційних переконань, активними захисниками завоювань Великого Жовтня, нового, радянського способу життя, носіями нових духовних і моральних цінностей.

І тут справді зустріч з корнійчуківською Оксаною стала етапом у творчому житті артистки. «Загібелі ескадри», прем'єра якої відбулася 29 листопада 1933 року (постановка Б. Тягна, художник В. Меллер), відкрила нову віху і в художницькому освоєнні життєвого матеріалу, і в пошуках нових драматургічних форм, і в творчій біографії самої артистки.

П'єса, написана майже одночасно з ушавленою «Оптимістичною трагедією» Вс. Вишневського, де також в центрі подій прекрасний образ жінки-комісара і де зроблені сміливі спроби новаторського п'єсьма, прозвучала свіжо, незвичайно не лише тому, що вперше була показана жінка на військовому кораблі, передано буремні події часів громадянської війни і твір, овіяний трагедійним пафосом. То була успішна розвідка на шляху збагачення самої драматургічної форми, утвердження слідом за Вс. Вишневським радянської оптимістичної трагедії як жанру, пристрасний революційний пошук і щодо змісту, предмета художнього дослідження, і щодо мистецьких засобів вираження, побудови драматичного конфлікту, характерів героїв, словесного оформлення, всієї конструктивної та стильової системи п'єси. Недаремно «Загібелі ескадри», написана сорок п'ять років тому, дала крила для творчого льоту багатьом виконавцям і продовжує свій сценічний шлях також у наші дні, привертає увагу майстрів багатьох режисерських поколінь. В 1977 році драма з успіхом поставлена на одній з кращих сцен СРСР — в Московському театрі імені Євг. Вахтангова.

Про те, що принесли Ужвій ролі з п'єс О. Корнійчука, зокрема образ Оксани, артистка вдячно розповідала в статті-сповіді на сторінках журналу «Театр»<sup>13</sup>, де вона писала, що зустрічалася

з дивовижною революціонеркою, як з великим мужнім другом. Про це вона не раз з вдячністю згадувала у різних виступах, статтях, спогадах.

З Оксани починається довга і нерозлучна дружба актриси з героїнями Олександра Корнійчука. Вона грала майже у всіх п'єсах драматурга, які йшли на сценах «Березоля» і Театру імені Івана Франка. Після Оксани — Ліда Коваль («Платон Кречет»), Марина Тайга («Банкір»), Наташа («Правда»), Ярина («Приїздить у Дзвонкове»), Ольга («Макар Діброва»), Наталка Ковшик («Калиновий Гай»), Ганна Падоліст («Крила»), Катерина Безсмертна («Чому посміхалися зорі»), Варвара («Розплата»).

Ролі з п'єс видатного українського драматурга з любов'ю виконувалися Ужвій, бо вони в переважній більшості виражали радянський характер, розкрити який передусім прагнула актриса — за своєю творчою біографією ровесниці Радянської влади. І хоч то були різні за своїм становищем у суспільстві люди (професіональні революціонери, архітектори, вчительки, лікарі, торгові працівники, сільські трудівниці, ткалі), різні за віком, долею, вдачею, інтелектом, психологією, проте їх об'єднувала духовна спорідненість творців нового світу, світу колективізму і гуманізму, носіїв соціалістичної моралі.

Особливо плідною була творча співдружність Корнійчука з Ужвій (так само як драматурга з цілим колективом) у Театрі імені Івана Франка.

Та й у творчому оновленні «Березоля» Корнійчук відіграв неабияку роль. І почався цей благотворний вплив драматурга саме з «Загібелі ескадри» — твору, відзначеного 1933 року на Всесоюзному конкурсі на кращу п'єсу другою премією (першу ніхто не одержав, хоча на конкурс було подано 1200 п'єс).

Що грала Ужвій в ролі Оксани? Мужність революціонерки? Так. Політичну прозорливість комісара? І це було в образі героїні. Запальність пропагандиста? А як же інакше? Жіночу принадисть? Певною мірою. Проте домінантою образу була партійна свідомість, переконаність, глибоке розуміння доцільності ленінського наказу потопити кораблі Чорноморського флоту, щоб вони не потрапили до кайзерівських окутантів і тим самим не стали їхньою зброєю в боротьбі з Революцією.

Зовнішньо зосереджена, вдумлива, сувора, дещо навіть аскетична в своїй шкіряній куртці і в матроському бушлаті, вона виглядала непохитним вольовим борцем. Користуючись не дуже деталіно виписаною роллю, Н. М. Ужвій створила повнокровний і переконливий образ нової, радянської людини. Кожне слово і кожний крок Оксани — Ужвій засвідчував, що то говорить і діє цілеспрямована, революційно пристрасна, безкомпромісна особа. Енергію, силу, переконаність Оксани, її вміння зважити, оцінити обстановку, розібратися в мотивах поведінки людей, відчутти правду

в словах і щирість в інтонаціях — все це артистка прекрасно передавала своєю осмисленою і тонкою грою. В Оксані — Ужвій розкривався духовний образ більшовика, що обстоював революційні завоювання, боровся з тим, що гальмує рух уперед, заважає будівництву нового світу, мріяв про майбутнє.

Оксана у виконанні Ужвій — сувора і людяна, непримиренна і лагідна. Якщо і відчувається підкреслена суворість у сценічному образі її, то це цілком виправдано — вона була властива тим, хто творив Велику Жовтневу соціалістичну революцію і захищав її від незліченних ворогів у перші роки Радянської влади. Це, можна сказати, характерна риса перших будівників нового соціалістичного ладу. Вже в першій своїй репліці, сказаній спокійно, проте з певною досадою на необачну запальність Гайдая, Оксана показала себе і політиком, і тактиком. Дивлячись в очі мінера, вона розважливо каже:

— Розстрілять і він може (показує на хлопчика), це легко. А хто ж тоді виведе ескадру в море? Хто знає карту мінного поля? Хто проведе крізь мінні проходи? Хто розгорне ескадру в морі так, щоб не загинути від власних мін або підводних човнів німецьких? Ти над цим подумав? <sup>14</sup> І рука з жалем опускається вниз, а в словах відчувається вболівання за рішучого, проте експансивного, моряка.

А коли Оксана залишається вдвох з Гайдаєм, вона виявляє до мінера симпатію, турботу не лише як про однодумця і спільника, а й як про особисто небайдужу людину. Тихо і з ніжністю говорить вона мінеру: «Піди відпочинь, а потім до адмірала на бойову рубку... Ти стомлений, гориш увесь... Може, захворів? Чого ж мовчиш...» Очі Оксани загораються вогнем надії, впевненості, боротьби, і вже іншим, бадьорим голосом вона каже: «Ну, веселіше, Гайдаю... Берег швидко, гори, ліси, полетимо на конях... Іди... Іди у каземат (застібає йому бушлат)... Іди, відпочинь». (Там же. С. 44).

Схвильований тон, щира стурбованість і за долю ескадри, і за стан мінера почуваються в порадах Оксани.

Коли з'явилася п'єса «Загибель ескадри», точилися гострі суперечки про характер стосунків Гайдая й Оксани. Одні вбачали в них лише напружені взаємини революціонерів, що додержуються різних позицій, різного погляду на ленінську директиву. Інші твердили про взаємний інтимний інтерес. Драматург, не бажаючи будувати новий революційний твір за старими схемами, займав, так би мовити, нейтральну позицію, навіть не натякав на якусь близькість між молодими людьми. Хай, мовляв, творці спектаклів розуміють по-своєму ці стосунки. Тут багато чого залежить від такту виконавців. Проте слово — не горобець, воно летить за певним призначенням і адресою. Лише глухі на почуття сухарі не вбачають у взаєминах головних героїв п'єси чогось такого, що говорить про особливість їхніх стосунків. І якщо виконавці ролей — митці з тонкою душею, вони зможуть дати почути невисловлене. Ужвій це робить

протягом усього спектаклю — і тоді, коли відбуваються принципові суперечки, двобій між революційною доцільністю й ідейною незагартованістю, і тоді, коли Оксана вчить уму-розуму запального мінера. Вона дає відчуття, що її особисто турбує нерозумна завзятість Гайдая, коли той загрожує: «Усіх поставити стане борт». Заперить, шпарить з кулемета, аж поки чистим стане борт». Заперенням і тугою сповнена її відповідь мінеру: «А потім залишитись самому на мертвому кораблі і за горло почепить себе на грот-щоглу замість вимпела. Так... Пам'ятай, Гайдаю, той перестав бути більшовиком, хто починає боятися мас, хто не вірить їм». (Там же).

Змінюються ситуації, а з ними — мізансцени, звучання діалогів, пози, міміка, характер спілкування.

Оксана — Ужвій «своя» в жанровій сцені з кочегарами Фрегатом і Палладою (чого варта одна лише лукава усмішка в словах: «І неотразимих кавалерів»), мужня, рішуча, наступальна під час провокації боцмана Кобзи з розстріляними матросами, достойно приймає ввічливість адмірала, дружньо, по-товариськи поводить себе з Балтійцем, розумно відвертає від нього загрозу розправи. Не вагаючись (хоч з болем в душі), пропонує вона виключити Гайдая з партії за розкол комітету більшовиків, за порушення партійної дисципліни. Коли ж розгублені комітетчики прогладжуючи шкірку, просять його, щоб повернувся?, нервово розгладжуючи шкірку, Оксана заявляє: «Партія ніколи не просить». (Там же. С. 58).

А залишившись у дуже тривожний момент наодинці з Гайдаєм, Оксана знову виявляє неприховану турботу про стан його здоров'я.

І ось виникає момент, де найвиразніше вимальовується другий план у стосунках героїв. Оксана запитує, чому Гайдай одіслав Кобзу, і мінер — завжди запальний, нестримний, навальний — ніяково, похмуро, начебто сердячись на самого себе, відповідає: «Тому що я хочу говорити не тільки про роботу комітету». Оксана — Ужвій, боячись, що Гайдай торкнеться особистих, сердечних справ, навмисно різко кидає: «А ще про що? У мене нема часу». (Там же. С. 60). Та репліка сприймається дещо інакше, мовляв, рада була б послухати про щось інше, заповітне, та не час і не місце, і не для нас те щасливе освідчення. І коли Гайдай розкриває своє серце, роз'ятрене не інтимними почуттями, а трагізмом становища, в якому опинилися чорноморці, Оксана знову звичним жестом поправляє шкірянку, начебто звільняючись від непроханих думок і почуттів, продовжує вести напружену розмову про долю ескадри, про обов'язок революційних моряків. Вона з тривогою в голосі запитує Гайдая, чи буде він виконувати наказ штабу революції — топити кораблі. І, почувши непевну відповідь, рішуче заявляє: «Ми знаємо того, хто палить фітілі, Гайдаю, твоїм вогнем...»

Ця сцена умовляння, роз'яснення, заперечення проводилася артисткою з стриманим, проте хвилюючим драматизмом, героїня



і вболівала, і лякалась, і тривожилася за долю мінера. Репліка Оксани: «Які слова, слова які знайти для того, щоб зрозумів ти партію керманічів!» — виголошувалася з такою пристрасстю, з таким душевним теплом, бажанням добра засліпленому другу, що разом з Оксаною одверто переживали і глядачі. Зал в цей момент затихав, наче перед бурею. І вона вибухнула — прийшла шифрована телеграма за підписом В. І. Леніна про негайне потоплення ескадри. Оксана слухала і думала про Гайдая, який, перебуваючи під впливом націоналістичного провокатора боцмана Кобзи, може накоїти лиха, загубити Балтійця. І з вуст Оксани — Ужвій тихо, наче осінні листя, падають слова: «Гайдай... спинити Гайдая негайно».

Наступає, можливо, найкритичніший момент п'єси, коли стривожена Оксана спускається в трюм звільняти Балтійця. Тут, наче кулеметна черга, летять репліки, блискавично діють герої, відбуваються трагічні події, чути провокаційний постріл Кобзи, падає смертельно поранена Оксана, майже божеволіє прозрілий Гайдай, у мінера в ушах дзвенить передсмертний одчайдушний голос Оксани: «Стійте... Самосуд... Відійдіть...» Вона рішуче виймає револьвер і з простягнутою рукою продовжує: «Гайдаю! Жени Кобзу, ти узнаєш все... Стій... Гайдаю. Стрілятиму я... Раз! Гайдаю... Два... Гайдаю!..» (Там же. С. 65).

І коли після смерті Оксани розпачливий юнга крізь сльози тихо виголошує: «Ты жертвою пала в боротьбе рбковой любви беззаветной к народу», — траурні слова звучать як невимовна туга і гордість за людину, що самовіддано служила Революції.

Такою і зображена Оксана в спектаклі «Загибель ескадри». Артистка зуміла не лише розкрити героїчний дух бійця Революції, а й наділити героїню виразними індивідуальними людськими рисами, жіночою привабливістю; що завжди бачили у сценічних роботах Н. М. Ужвій. А це було нелегко зробити. Адже драматичні ситуації розігруються в специфічних умовах, навколо одного трагічного, хоч і конче необхідного рішення: топити бойові кораблі. Як же показати живу, неповторну людину, з притаманним їй одній характером, вдачею, способом мислення і діяння? І цього разу були в актриси напружені роздуми, нелегка праця, наполегливі пошуки тієї, хто може стати життєвим прототипом Оксани. У неї багато спільного з відомою більшовичкою Євгенією Бош. І Наталія Михайлівна пригадувала, як вона просила першого голову Спілки письменників Радянської України поета Івана Кулика, щоб той, особисто знайомий з Євгенією Бош, розповів їй про свої враження від революціонерки, про хоча б деякі риси її характеру, звичаї, манеру поведінки. А знайшови життєвого прототипа, можна за допомогою творчої фантазії типізувати, знаходити характерні риси, щось індивідуальне — і за зовнішнім виглядом, і за внутрішнім світом, що йде від образу і від актора. Адже актриса переконана, що жодні перевтілення не можуть затемнити, знеособити самого

виконавця і, чим значніша акторська особистість, тим масштабніший, наповненіший, оригінальніший образ, до якого б типу він не належав — позитивного чи негативного.

Слід сказати, що до образу Оксани актриса готувалась не тільки тоді, коли почала репетирувати роль цієї захисниці Революції, а ще раніше, зокрема граючи роль Іди Брук у ранній романтичній драмі Л. Первомайського «Невідомі солдати» (режисер В. Складенко, художники Д. Власюк і Є. Товбін, 1931). Ця п'єса ставилась і на Україні, і в Москві в Камерному театрі. Автор чи не вперше вирішив використати відомий історичний факт про агітаційну роботу революціонерки, активної учасниці громадянської війни в СРСР Жанни Лябурб з метою пробудження у солдат-інтервентів почуття солідарності з народом, що здійснив Велику Жовтневу соціалістичну революцію.

Щось подібне відбувається і в «Невідомих солдатах», безперечно, нав'язаних пам'ятними подіями в Одесі. Та й у самому образі героїні, в її мужніх вчинках, сміливій поведінці, відданому служінні Революції віддзеркалюються благородні риси характеру відважної французьки.

Постановник спектаклю В. Складенко розповів мені, в яких умовах були показані «Невідомі солдати»:

— На той час п'єс із крупними образами передових сучасниць було обмаль. І ми раділи появі п'єси Л. Первомайського. До того ж прекрасні актриси, здатні сценічно втілювати подібні образи, простювали. І серед них Н. М. Ужвій, яка захопилася новою, романтичного звучання, роллю і зіграла її з піднесенням, можна сказати, з особистою зацікавленістю, глибоко розкрила мужній, багатозначний характер дівчини. Пригадую, автор п'єси, побачивши свою героїню на сцені, сказав мені: «Це той випадок, коли актриса повністю порозумілася з драматургом, начебто почула всі його найпотаємніші задуми. Чудова робота». Від завжди стриманого, вбагливого поета не часто можна було почути такі схвальні слова. Наталія Михайлівна з якоюсь окриленістю працювала над роллю і показала дуже привабливий, життєвий і, я б сказав, осяяний образ революціонерки...

Свою любов і повагу до актриси поет згодом висловив у щирому вірші-відповіді «Я знов відчув у вашому привіті...», написаному в 1953 році.

Проте не завжди успіх був супутником Н. М. Ужвій. Після удачі у «Невідомих солдатах», «Маклені Грасі», «Загибелі ескадри», в інших виставах доводилося переживати творчі прикросі, потрапляти в неприємні конфліктні ситуації. Наприклад, важко йшла підготовка ролі Ульки в п'єсі І. Микитенка «Бастілія божої матері» (1934). Розуміння образу режисером Л. Дубовиком і автором були зовсім різні. Тому І. Микитенко, подивившись виставу 10 лютого 1934 року, відразу ж написав дуже сердитого, роздратованого листа

Н. М. Ужвій, в якому вимагав грати роль Ульки так, як сам її уявляв.

«...Я знаю, що Ваші творчі можливості,— писав І. Микитенко,— дозволяють Вам перебудувати образ за одну добу, яка залишається до завтрашньої вистави [...]. Основне ж у цьому образі, чого ні на краплю немає в тій трактовці, що я вчора бачив,— це скромність, навіть забитість Ульки, класове почуття якої перебуває в інтуїтивному, зародковому стані, протягом п'єси воно виростає, розгортається і, нарешті, доходить рівня класового усвідомлення подій і вчинків під кінець п'єси. І звідси повинні виходити зовнішні риси поведінки, манери триматися, розмовляти [...] Беріть цей образ просто, скромно, широко. Вкладіть у нього тепле почуття, а не задержуватість і метушливість...»<sup>15</sup>

Можна зрозуміти заперечення автора, які виходили з його уявлень про образ. Проте учасник вистави, яким би провідним актором не був, змушений рахуватися з загальною режисерською концепцією, з «баченням» образу постановником, з його вимогами і порадами. Тим більше не вільний виконавець порушувати мізансценування, що залежить від сценографії.

Та й актор має творче і моральне право на своє витлумачення ролі, на те чи інше акцентування, її доповнення, збагачення. Історія світового театру знає випадки, коли драматург, зустрівшись з оригінальним сценічним втіленням створеного ним літературного образу, дивився на нього як на якесь несподіване творіння. На одній з вистав своєї п'єси за участю видатної французької актриси Клерон великий Вольтер, порушуючи тишу театрального залу «Комеді франсез», захоплено вигукнув:

— Невже це я написав?

Можна уявити, як переживала Н. М. Ужвій, отримавши гнівне авторське послання та ще напередодні прем'єри. Адже треба було ґрунтовно змінити малюнок ролі, на яку витрачено стільки фізичних і духовних сил, почуттів, думок, творчої фантазії. Хоч тон листа І. Микитенка був збудженим, нервовим, проте драматург вірив у творчі сили актриси щодо певного переакцентування образу Ульки. Після прем'єри автор дякував Ужвій за те, що вона прислухалася до деяких його зауважень і порад.

З постановками п'єс І. Микитенка в театрі «Березіль» (а значить і участю в них Н. М. Ужвій) взагалі не все було гаразд. Ще постановка «Диктатури» (1930) викликала незадоволення з боку драматурга (режисер Лесь Курбас, художник В. Меллер). І. К. 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: Про це автор з притаманною йому категоричністю пише у згаданих уже його «Театральних мріях».

Вистава і справді була суперечливо сприйнята громадськістю, тогочасною критикою, оскільки «Диктатура» мала певне сценічне прочитання і на Україні, зокрема в Одеській держдрамі, Київсько-му театрі імені І. Франка, і за межами республіки. Вона була навіть одночасно поставлена в двох театрах Ленінграда (в українсько-одеському — «Жовтень» і в театрі драми — колишньому Александринському — де Дударя грав відомий актор М. Симонов, а роль Небаби виступала актриса Н. Рашевська), тож автор сподівався, що «Березиль» з його талановитими майстрами покаже свою цікаву сценічну версію п'єси. Проте побачене здивувало й обурило драматурга. Він не чекав на таку художню метаморфозу свого твору. Гадаю, що тут зіграла певну роль надмірна прямолінійність естетичних уподобань автора, сприйняття лише одних форм художньої виразності, вплив попередніх, бачених ним постановок «Диктатури» в інших театрах.

«Березиль» все виразніше переходив на реалістичні шляхи, не втрачаючи при цьому свого індивідуального творчого обличчя, своєї прихильності до підкресленого поетично образного метафоричного показу життєвих реалій на сцені.

Коли осмислювати принципи постановки «Диктатури» з позиції сучасних творчих пошуків і естетичних критеріїв, то Лесь Курбас, мабуть, один з перших режисерів, який намагався створити щось на зразок мюзиклу, хоча тоді такого терміна ще не існувало, і режисер орієнтував акторів на музичну інтерпретацію з тих міркувань, що музика посилює емоційність сценічного видовища, надає йому глибшого поетичного узагальнення. Він навіть радив прочитати статтю А. Луначарського про пошуки радянських митців у галузі створення нової опери.

Робота Н. М. Ужвій над роллю Небаби була сприйнята найдорозичливіше, бо актриса, можливо, інтуїтивно, але показувала комсомолку природно, реалістично і в сценах, що торкалися політичних питань, і в ліричних місцях, які проводилися Ужвій так, ніби вона соромилася своїх інтимних почуттів. І це було правильно, якщо згадати загальну атмосферу подій, те, що робилося в селі Горбачі, які складні і важкі завдання стояли перед передовими силами села.

Виставі не судилося сценічного довголіття. Постановка не принесла творчих радощів і Н. Ужвій, хоча їй, завдяки природженим голосовим даним, було легше, ніж іншим, впоратися з співучою подачею ролі.

Проте були й інші думки про виставу. У своїй ґрунтовній статті «Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня» дослідник українського театру П. Рудін писав про постановку «Диктатури»: «На свій кшталт підійшов до цієї п'єси «Березиль». Органічно не сприймаючи побуту, борючись з натуралістичною манерою, цей театр узяв як вихідний пункт для побудови вистави ті окремі

романтичні мотиви, що виразно відділяються від натуралістичної тканини п'єси. Поетизуючи, так би мовити, ці елементи в п'єсі, Лесь Курбас зробив з цієї вистави своєрідне музичне дійство. Актори співали свої репліки, уся п'єса була покладена на музику (Мейтуса). До всього, оформлення вистави набуло максимальної активності, і окремі епізоди відбувались на рухливих (по горизонталі і по вертикалі) планшетах сцени; і це дало змогу надати п'єсі максимальної виразності... Але оце величезне багатство і різноманітність засобів, що були використані в цій п'єсі, викликали велику дискусію про те, чи не застили вони революційний пафос, і можна пошкодувати, що така багатуща на нові формальні винаходи вистава такої актуальної п'єси не викликала спеціальної й ґрунтовної дискусії, що розв'язувала б усі спірні питання»<sup>16</sup>.

Після роботи над роллю Оксани, що розширило творчий діапазон артистки, вона знову зустрілася з корнійчуківським образом. Цього разу це була роль Ліди з п'єси «Платон Кречет», що обійшла багато сцен Радянського Союзу, була поставлена в провідному театрі країни — у МХАТі, в театрах зарубіжних країн. На сцені Харківського театру імені Т. Г. Шевченка п'єса йшла у постановці режисера Б. Тягна, художника Н. Шифріна (1934). І Наталія Михайлівна не раз згадувала, як це було.

— Одержала роль Ліди Коваль з «Платона Кречета» і замислилась, — розповідала актриса. — Хто вона? Дівчина, вихована радянською дійсністю, творча людина-архітектор, донька, стурбована долею батька, що серйозно занедужав, чужа наречена, яка врешті-решт закохалася в невічливого хірурга — постать не однозначна, характер цілком ще не сформований: замислена і експансивна одночасно, буває, діє не за логікою, а за велінням серця, піддавшись настрою. Роль зовсім не схожа на попередню роль Оксани! Не тільки за зовнішністю, за психофізичними даними, а й за всією своєю внутрішньою суттю. Теж образ радянської жінки, та який відмінний! Адже вона живе і діє в іншому часі. Коли я брала в руки листки своєї ролі, я думала над образом, над п'єсою, над оточенням, в якому діє моя героїня, над обставинами, часом фантазувала, фантазувала ще до режисерських пояснень, до роботи за столом, до перших репетицій. Що являє собою героїня? Яким було її життя раніше, що могла пережити, як вона думала, як почувала, чому віддавала перевагу в одязі, які у неї звички, схильності, як ходила, говорила, сміялася, плакала? Сама складала уявну анкету і сама ж відповідала. Шукала різні варіанти. Спинялась на одному, потім внутрішній портрет героїні. І коли було багато передумано, коли мені здалося, що добре відчуюю і зміст, і тон, і ритм ролі, коли я знала вдачу, погляди, світовідчужання, манери, смаки, навіть примхи героїні, — тоді я впритул взялася за текст. Так було і при зустрічі з роллю Ліди Коваль...

Ліда і Оксана репрезентують різні покоління, діють у різних умовах, мають відмінні біографії, життєві кредо, характери, темпераменти.

І той, хто бачив Лиду — Ужвій, начебто схожу і так не схожу на її Оксану, не міг не відзначити помітних змін в поведінці, рухах, голосі, погляді сценічної Ліди. І не тільки тому, що молодий архітектор пройнята переживаннями і громадсько-творчого (доля проекту санаторію), і суто особистого характеру (смерть батька, розчарування Аркадієм, народження несподіваного кохання до Платона), а й в силу людських якостей дівчини — емоційно збудливої, безпосередньої, яка, на відміну від попередньої героїні, не вміла стримувати своїх почуттів.

Глядач ясно бачив, добре відчував «діаграму» психологічних коливань героїні Корнійчука. Вона несправедливо безкомпромісним роздратування, коли проект був розкритикований безкомпромісним Кречетом, і так само, наче захоплене дівчисько, відверто раділа, коли побачила у суворого костоправа скрипку, почувала проникливу гру хірурга. В здивованих очах, неспокійній ритміці реплік, у напруженій постаті Ліди — Ужвій почувалось якесь тривожне передчуття, неминучі зміни в її житті. І це внутрішнє сум'яття так чи інакше давало себе знати протягом усієї вистави. І тоді, коли артистка говорила про бездушних лікарів, маючи на увазі Кречета, і тоді, коли ніяковіла, почувши серйозно сказані слова Платона:

«...Ви належите до категорії таких жінок, яких, побачивши раз, не впізнати не можна»<sup>17</sup>.

Дівчина зашарілась і стала прискіпливо оглядати себе. Вона і справді була красива у своєму скромному, проте елегантному костюмі, гарному, трохи кокетливому капелюшку.

Після зустрічі з Платоном Ліда — Ужвій звертається до Аркадія. І в розмові ясно відчутне народження небуденних, суперечливих почуттів до хірурга. А в наступній сцені, коли наречені мріють про своє майбутнє подружнє життя, вона думками десь далеко. Не в столиці, про яку із захватом говорить Аркадій, а з батьком, з Кречетом, що повинен робити батькові операцію. А може, і не тільки тому. Лице замислене, в очах тривога, руки начебто тягнуться до ватмана, до-креслень проекту санаторію, проекту життя. Далі відбувається напружена і настільки нервова розмова з Платоном про працю лікаря, про обов'язок хірурга, що Ліді — Ужвій ніби не вистачає повітря, світла, і це відбилося в її іронічних словах: Нерівність, напруженість стосунків Ліди і Платона відчутно, часом навіть різко, було показано при подальших зустрічах, особливо на квартирі Береста. Дивись на сценічну Лиду і відчуваєш розбурханість її почуттів, неспокій, невміння знаходити вірний тон по відношенню до хірурга. А втім, виведена з рівноваги, вона поводить себе ніяково, навіть при наївних репліках маленької безпосередньої Майї. А яка Ліда схвильована, захоплена, сповнена невимовного

щастя, коли вона відкриває своє закохане серце Платону, коли невимушено ділиться своїми недоречними спогадами про дитинство.

І знову — душевна розбурханість і відчай, сліпа ненависть, коли Ліда дізналася з вуст Аркадія про смерть батька від скальпеля Кречета.

Знесилена тяжкими переживаннями, Ліда втомлено просить Аркадія: «Допоможіть мені вийти... вийти з цієї домовини».

Високих, трагедійних нот набирала ця дуже хвилююча сцена. Зовсім іншою — змужнілою, мудрішою, хоч і сповненою суперечливими думками і почуттями, ми бачили Ліду, коли вона прийшла прощатися з Платоном перед від'їздом на Урал. А зустрівши Аркадія, з суворістю прозрілої людини говорила йому все, що думає про свого колишнього нареченого — духовно мізерну, нечесну, нікчемну істоту, і в словах Ліди не прямолінійний осуд, а вболівання за свої помилки, за те, що не змогла своєчасно розгледіти гнилого зерна в душі кар'єриста і пристосуванця, що завдала образи такій світлій, окриленій людині, як Кречет. І, наче повертаючись до минулого, до першої зустрічі з хірургом, замріяна, з невимовною тугою просить Платона знову зіграти на скрипці, і під звуки зворушливої музики тихо, майже навшпиньки, виходить з кімнати. А повертається з урочистим Берестом, наче на вимушене освідчення. Коли далекоглядний, розумний Берест зачитує ухвалу Центрального виконавчого комітету про преміювання Платона Кречета науковою подорожжю за кордон разом з дружиною і з явною хитризою називає ім'я Ліди, дівчина здивовано запитує: «Що?», а сама явно радіє, хоч приховує це, неухважно бгає квиток, і коли Берест запитує, чи читати далі, — тихо, задоволено і розгублено одночасно відповідає:

«Читайте далі...» Вся вона стає спокійнішою, просвітлюється, наче осяяна сонячним промінням. Жителюбність, внутрішню привабливість показано у фіналі вистави з артистичною виразністю і тонкістю. Духовний і моральний потенціал героїні, її вразливу вдачу Н. М. Ужвій розкривала з художницькою проникливістю і хвилюванням. Завдяки розумній і майстерній грі артистки значущість образу явно посилилась, що і відзначала свого часу критика.

Якщо портрет Оксани Ужвій змалювала дещо строгими рембрандтівськими фарбами і весь арсенал виражальних засобів був підпорядкований саме цьому — звідси вольові, рішучі інтонації, енергійна хода, строгість жестів, стримана міміка, — то Ліда охарактеризована значно ліричніше, емоційніше, жіночніше. Пристрасна, наступальна Оксана, як натягнута, напружена струна, Ліда ж — гнучкіша, багатозвучніша, м'якша, можна сказати, поліфонічніша.

Вистава «Платон Кречет» користувалася повсюдним успіхом завдяки свіжому, психологічно заглибленому драматургічному письму, майстерній грі акторів А. Бучми (Платон), Н. Ужвій (Ліда), І. Мар'яненка (Берест), М. Крушельницького (Бублик).

Коли пізніше, в 1936 році, театр показував цю свою виставу в Ленінграді на IV Міжнародному театральному фестивалі, на який з'їхалося понад п'ятсот зарубіжних гостей, спектакль дістав високу оцінку.

То було визнання успіхів шевченківців, усього українського радянського театру, який у пошуках, суперечках, перемогах і невдачах виборював своє виразне художнє обличчя, ставав важливим фактором нової революційної культури. «Платон Кречет» відіграв у цьому процесі неабияку роль.

Тому актори, в тому числі і Н. М. Ужвій, з великим задоволенням працювали над п'єсами, в яких діяли живі, а не надумані постаті. І Оксану, і Ліду артистка вважала творчими знахідками, в образи яких вкладала весь жар своєї душі, свій хист, майстерність.

І це не дивно. У часи, коли молода радянська драматургія робила свої перші успішні кроки на шляху створення справжніх людиназнавчих п'єс про радянську дійсність, про нове соціалістичне суспільство, нові риси характеру радянської людини, «Платон Кречет» привернув увагу майстрів театру насамперед можливістю показати живі, повнокровні образи. Досі нерідко доводилося грати в схематичних п'єсах. Шукаючи добротного матеріалу, зверталися до інсценізувань популярних прозових творів («Віриня», «Бронепоезд 14-69», «Заколот» тощо). Адже талановитих п'єс про сучасність, таких, скажімо, як «97» М. Куліша, «Любов Ярова» К. Треньова, «Розлом» Б. Лавреньова, окремих творів Б. Ромашова, О. Афіногенова, було не так вже й багато. До складної п'єси «Стор Буличов та інші» М. Горького, новаторської драматургії В. Маяковського не кожний театр тоді насмілювався звертатися.

Разом з розвитком багатонаціональної радянської драматургії зростає, мужнів, поглиблювався й талант актриси.

Н. М. Ужвій була одною з перших українських актрис, якій судилося грати образи ранньої російської радянської драматургії — починаючи від Діани де Сегонкур у «Полум'ях» А. Луначарського в Одеській держдрамі (1925); Настьки («Мандат» М. Ердмана) в тому ж театрі (1926); Лізи в «Портреті» О. Афіногенова (1935); завідуючої ідальнею МТС Серафими Вікторівни в «Глибокій провінції» М. Светлова (1936).

Останні дві вистави — то вже були роботи Театру імені Т. Г. Шевченка (колишній «Березіль») — не принесли успіху ні театру, ні виконавцям. «Глибока провінція» була поставлена М. Крушельницьким як веселе музичне видовище, проте назва спектаклю швидко зникла з афіш театру, хоч окремі ролі, в тому числі роль Серафими Вікторівни, були зіграні Ужвій невимушено, без особливого комедійного натиску і жанрового забарвлення. Тонкий смак артистки врятував її від надмірно густих мазків у змалюванні героїні.

Нелегко було показати образ Лізи з «Портрета» О. Афіногенова з її непростою біографією. Треба було уникнути як підкреслено не-привабливого минулого дівчини, що повернулася з будівництва Біломорсько-Балтійського каналу, так і безпідставних захоплень її новим моральним обличчям. Артистка шукала такого пластичного й інтонаційного малюнка, в якому було б відтінено психологічний світ героїні, яка виступала в п'єсі начебто в ролі піддослідної істоти. Принаймні на цьому основанні сюжетні ходи твору, до цього зводилися стосунки художниці Іри, що малювала портрет колишньої карної злочинниці, і Михайла, який збирався одружитися з Лізою, і самої Лізи. Звідси — непевна манера поведінки, вицікувальний погляд, дещо показні рухи. Актриса старанно шукала (як і в інших акторських роботах) неповторні індивідуальні риси, характерні барви, деталі.

Останньою роботою Н. М. Ужвій в Харківському театрі імені Т. Г. Шевченка була Маруся з драми М. Кропивницького «Дай серцю волю — заведе в неволю» (постановка М. Крушельницького, художник М. Бурачек, композитор Б. Крижанівський).

Рання п'єса М. Л. Кропивницького входила до основного репертуару українського класичного театру, а часто і любительського. Вона була позначена типовими рисами української драми пореформеного часу: показом соціального розшарування на селі. Напружений, різко окреслений конфлікт між бідними і багатими (у своєрідній манері з використанням прийому мелодрами) — присуд багатим, яких уособлював у драмі М. Л. Кропивницького Микита Гальчук, зарозумілий син сільського глитаєя.

Маруся — Ужвій з'являється лише в другій дії, в хаті вдови Морозихи, і одразу ж виявляє свою незалежну вдачу. Як вона сміливо відчитує старшинського сина Микиту Гальчука, як виказує свою зовнішню неприязнь до зарозумілого багатія.

По-іншому, м'яко, співчутливо, розмовляє вона з Одаркою. Гостра на язик, дотепна, самостійна Маруся весь час дратує Микиту. Весела, дружня вона з Іваном Непокритим. А на самоті розкриває свою поранену душу, висловлює своє нещасливе кохання до Микити, який «зав'язав світ» дівчині. І свої почуття, біль вона виливає в народній пісні, яка бере за серце: «Чи я вплила, чи я вбрела, чи мене підмито? А чи козак любить не став, чи його одбито?..»

Вона і заздрить Одарці, і задоволена тим, що та і дивитися не хоче на Микиту. Відбувається начебто жанрова, а по суті глибока, з прихованим психологізмом, алегорична розмова з Іваном про щастя, про безталання, про несправедливість долі. А з яким надривом проходить сцена з Микитою, коли той просить викликати Семена.

Роль Марусі була майстерно виліплена виконавицею. Те, що артистка робила в аматорському театрі підсвідомо, за велінням серця, тут, на професійній сцені, вона свідомо грала так, щоб

всіляко підносити образи людей з народу. А втім — не підносити, а лише віддати їм належне, показати такими, якими були їх життєві прототипи, тобто ширими, чесними і розумними.

Так закінчувалося десятилітнє перебування Н. М. Ужвій в колективі «Березоля». Наталія Михайлівна по праву могла назвати свою роботу в театрі «Березіль» дуже корисною творчою школою. Артистка черпала уроки сценічної майстерності не лише з досвіду режисерів, і насамперед Леся Курбаса, а й з праці талановитих колег, з діяльності всього колективу, де кожен був у повному розумінні слова художницькою особистістю, взірцем любовного служіння радянському мистецтву, прикладом працелюбства, азарту шукань.

Відповідаючи на анкету Московського театального музею імені О. О. Бахрушина у лютому 1971 року, Н. М. Ужвій, зокрема, так оцінювала своє творче спілкування з Лесем Курбасом: «Для нас, акторів, його (Леся Курбаса) експериментальні пошуки, спектаклі були доброю трудовою школою». (Арх. Н. М. Ужвій)

Таким був третій етап творчого шляху Н. М. Ужвій, етап, може, найзначніший і найважчий — після Київського театру імені Т. Г. Шевченка, Одеської держдрами. Харків загартував артистку, збагатив її творчий досвід різноманітним репертуаром (і драматичними, і ліричними, і характерними ролями), розвинув природжену обдарованість, сценічну культуру, поглибив духовні й мистецькі обрії, відшліфував естетичний смак. Н. М. Ужвій стала майстром сцени в повному розумінні цього слова.

Коли Театр імені Івана Франка після переведення столиці Радянської України з Харкова до Києва став столичним театром, він все більше заявляв про себе як творча лабораторія нової української радянської драматургії. Ужвій, що пристрасно мріяла про образи своїх сучасниць, з радістю прийняла запрошення перейти до франківців. Тим більше, що артистці була близька героїко-романтична спрямованість творчих пошуків фундатора та довголітнього керманіча театру Г. П. Юри.





## СЕРЕД ФРАНКІВЦІВ

Столичний Театр імені Івана Франка, куди в 1936 році перейшла Н. М. Ужвій, тільки-но відзначив свій п'ятнадцятирічний ювілей, поповнився визначними акторськими та режисерськими кадрами. Труппа складалася з таких блискучих майстрів сцени, як Г. Юра, Г. Борисоглібська, А. Бучма, Ю. Шумський, Д. Мілютенко, К. Кошевський, О. Ватуля. Згодом до франківців прилучилися В. Добровольський, Є. Пономаренко та інші актори.

Творчому розвитку франківців сприяли режисери, художники, композитори братнього російського народу, художні позиції яких, їхню прихильність до масштабної соціальної проблематики, до реалістичних засобів вираження — від принципів постановки, акторської гри до сценографії, — поділяли українські митці. Зростала загальна майстерність і культура колективу, що почав звертатися до провідних творів радянської драматургії, кращих надбань світової та вітчизняної класики.

Значну роль відігравав театр у сценічному утвердженні молоді української радянської драматургії, що і відзначили в своїх ювілейних привітаннях театру О. Корнійчук та І. Микитенко. «Дорогий Гнате Петровичу! Дорогі товариші франківці, — писав О. Корнійчук. — Ви створили за п'ятнадцять років багато незабутніх сценічних образів. Ви боролися в мистецтві за художню правду, за відтворення на сцені передових людей нашої героїчної епохи, і тому радянський глядач любить Вас, і ця безмежна любов — найвища нагорода митцям. Разом з Вашим театром зростали радянські драматурги, вони вчилися у Вас, робили перші кроки, ось чому Ваш ювілей і є радісне свято і для нас, драматургів Радянської України. Разом з Вами ми боролись за більшовицьку правду, за реалізм у мистецтві»<sup>1</sup>.

Слова широкі подяки знаходимо і в листі І. Микитенка на адресу ювіляра. У ньому відзначається спільна творча праця над багатьма п'єсами драматурга, зокрема над «Диктатурою», «Кадрами», «Спра-

вою честі», «Дівчатами нашої країни», «Бастілією божої матері», «Днями юності», «Соло на флейті».

Реалістичний напрям театру, його революційно-романтичну лінію, орієнтацію на актора підтримували і такі видатні представники радянського мистецтва, як К. С. Станіславський та В. І. Немирович-Данченко. У своїй вітальній телеграмі вони писали: «Ваше мистецтво завжди виходило з основ справді народної творчості, воно позначене глибокою життєвою правдою і прагненням до художньої простоти. МХАТ щиро бажає Театрові Івана Франка в дальшій роботі розвивати ці якості справжнього радянського мистецтва». (Там же).

Саме до такого мистецтва завжди тяжіла Н. М. Ужвій, яка цілком органічно влилась у новий творчий колектив, що виявилось уже в перших працях артистки, в її глибоко осмислених ролях, емоційній, психологічно заглибленій грі.

Ужвій була найактивнішою пропагандисткою творів радянської драматургії і насамперед бойових партійно-пристрасних, суспільно значущих п'єс Олександра Корнійчука. Одні ролі були основні, інші — епізодичні, проте кожна з них становила собою яскраву особистість, мала свій життєвий прототип, була вихоплена з вирореальної дійсності і тому виглядала природно. Їх Ужвій грала з задоволенням, з наснагою, приємністю. Драматургія О. Корнійчука відіграла значну роль у творчій біографії Наталії Михайлівни. І не тому, що за участь у п'єсах Олександра Євдокимовича артистка була удостоєна високих почесних урядових нагород, а й насамперед тому, що героїні Корнійчука були дуже близькі актрисі, несли в собі живий струмінь життя, мали свою вдачу, характер, темперамент, мову, були здебільшого характерними постатями. А деякі з них дали можливість виконавиці виявити своє щедre акторське обдаровання, високу майстерність перевтілення. Так було з Оксаною з «Загибелі ескадри», Лідєю з «Платона Кречета» в Харківському театрі імені Т. Г. Шевченка.

### У КОЛІ СУЧАСНИЦЬ

Перша роль з драматургії Олександра Корнійчука на сцені франківців була роль Марини Тайги з п'єси «Банкір» (режисер Г. Юра, художник П. Злочевський, 1937). «Банкір» — п'єса про духовне багатство радянських людей. Марина Тайга виглядала свідомою, інтенсивно мислячою, я б навіть сказав, інтелектуальною особою, що вміє добре аналізувати і свої, і чужі вчинки, поводить себе не тільки як людина, що зазнала прикрощів у сімейному житті, а й як громадянка, патріотка, що дбає в першу чергу про інтереси держави, добробут суспільства. Образно кажучи, Тайга заглядає в серце і запитує розум.

Такою вона постає і в сценах, де відбуваються події суспільного, а також особистого характеру. Вона скрізь тримається спокійно, зосереджено, з гідністю, проте дає добре відчуття і внутрішню схвильованість, глибоку зацікавленість у поведінці і близьких і чужих людей. Розум і такт, далекоглядність і душевну цнотливість — ось що грає артистка тоді, коли вона підкреслено серйозна, і тоді, коли тонка іронія проймає її слова, і тоді, коли вона занепокоєна, ображена або стривожена.

Торговий працівник за професією — директор універмагу — вона справжній радянський інтелігент за внутрішньою сутністю, світом думок і почуттів, манерами, культурою поведінки. У того, хто бачив Тайгу — Ужвій, мимоволі виникало запитання: «Як можна недооцінювати таку значну, благородну, прекрасну людину?» І коли Круча усвідомлює свою неправоту, короткозорість, помилковість, глядач радіє: нарешті, мовляв, розібрався у справжніх цінностях, хоч начебто і має справу з великими капіталами.

І в цьому безперечна заслуга артистки, яка зуміла збагатити не дуже складну і дійову роль, надати своїй героїні рис оригінальної особистості, духовної змістовності, моральної краси.

Грати в «Банкірі» Ужвій було не так вже і легко, бо джерела, причини розбіжностей між Тайгою і Кручею, одверто кажучи, дещо туманні, принаймні не настільки вирішальні, щоб, кохаючи одне одного, розходитися, залишати без материнської ласки доньку Чайку.

У монолозі Марини, що пояснює, як почалося відчуження подружжя, артистка силою і принагідністю свого таланту надавала цій сцені великого психологічного навантаження, з таким боєм, образою читала ділові, холодні, незрозумілі їй записки чоловіка, що прояснюється духовна, психологічна несумісність люблячих людей.

А як важко було актрисі в сценах спілкування з донькою приховувати від неї своє материнство. Надзвичайно зворушливо проводила Ужвій фінал цього мелодраматичного твору, коли читала записку Чайки: «Я хотіла, щоб у мене була така мати, як ви». Ці щирі, одверті, схвильовані слова і зумовили рішення Тайги залишитися у місті, повернутися до Кручі. Святе почуття матері перемогло всі образи і непорозуміння.

Чи не з цього образу і починається в акторській творчості Ужвій «тема материнства», що знайшла таке багатогранне і глибоке розкриття в багатьох її акторських роботах і в театрі, і в кіно.

Деякі з п'єс Корнійчука готувалися в дещо специфічних умовах того часу. Наталія Михайлівна розповідала мені, з якими труднощами зустрілись учасники вистави «Правда» О. Корнійчука на репетиції п'єси у тому ж 1937 році. Вона пригадала такий випадок. Коли Амвросій Бучма, що грав В. І. Леніна, вперше вийшов у гримі вождя, його партнери спочатку застигли од несподіванки, а потім

одноставно почали аплодувати, начебто справді перед ними був живий Ілліч, і довго не могли увійти в робочий ритм, настільки схвильовала їх поява Бучми в образі В. І. Леніна.

— Повірите, — говорила артистка, — знаєш, що маєш справу із сценічним витвором, з актором в образі вождя, але кожного разу, коли з'являвся А. Бучма, загримований під Леніна, коли він починав рухатися, говорити своєю характерною вимовою, я розгублювалася. Та не тільки я. А Бучма сердився: «Де ваше акторське самопочуття? Та подавайте ж репліку, чорт вас бери. Отак підведете на виставі, і я не зможу як слід грати у відповідальній ролі...» І довго ми ще не могли звикнути до того, щоб спокійно дивитися на Бучму — Леніна, нормально проводити репетиції. А ви ж були на прем'єрі і бачили, з яким захопленням зустріли глядачі появу Бучми — Леніна. Таке коїлось, що Бронек (так звали друзі Бучму) довго не міг сказати ні слова...

То справді був не лише історико-революційний спектакль, а історичне явище!

Роль Наташі Рижової не була головною в п'єсі, й артистка не мала великого матеріалу для створення масштабного образу. Проте і ця праця була щаблем на сходах до створення визначних образів сучасниць, які були показані артисткою пізніше в інших п'єсах автора «Загибелі ескадри», де нібито акумулювався творчий досвід актриси в сценічному втіленні радянських жінок.

Н. М. Ужвій не тільки віддавалася творчій праці, а й була тісно пов'язана з життям, із звершеннями, турботами, тривогами свого народу. Мабуть, ця творча і громадська активність гартувала її талант, наснажувала на художні пошуки, на самовіддане служіння суспільству. І коли країна опинилася перед грізним вибором між гітлерівською землею навалилися озброєні до зубів хижі гітлерівські орди, артистка виконувала свій художницький обов'язок ще з більшою енергією і завзяттям.

\* \* \*

У тяжкі дні Великої Вітчизняної війни, коли франківцям довелось кілька разів евакуюватися (з Москви, де в червні 1941 року гастролював театр, до Тамбова, потім до Семипалатинська, Ташкента), колектив не тільки не припиняв своєї творчої діяльності, а й поставив «Назара Стодолю», «Фронт», «Партизани в степах України», «Російські люди», по-братньому допомагав узбецькому театру ім. Мукімі, ніс запальне художнє слово на передові позиції. Акторські бригади на чолі з провідними майстрами Юрою, Бучмою, Ватулею не раз виїздили на фронт, де показували уривки з вистав, читали твори українських і російських письменників, виконували пісні і танці, гартували дух бійців, полегшували страждання поранених. А молода тоді артистка Ольга Кусенко із студентської лави



добровільно вступила до лав Червоної Армії, воювала на фронті медичною сестрою.

Напруженою працею було заповнене і життя Ужвій. Вона грала в спектаклях, з наснагою готувала ролі Палажки Часник і Олени Костюк у фільмах «Партизани в степах України» та «Райдуга», брала найактивнішу участь у патріотичних мітингах, зустрічах, зборах, не раз виступала з полум'яними статтями, зверненнями, листами в українських і російських газетах.

Любов'ю дочки народу до охопленої бідною Батьківщини, гордістю за мужніх воїнів, пристрасним закликком «Всі сили радянських жінок — на розгром ворога!» був словнений її виступ на мітингу, що відбувся у вересні 1941 року.

З великими труднощами добиралася вона літаком з Семипалатинська до Саратова, щоб разом з колегами по театру Юрою, Бучмою, Ватулею взяти участь у Другому антифашистському мітингу представників українського народу 30 серпня 1942 року; 3 вересня 1942 року вона виступила на сторінках республіканської газети «Комуніст» з статтею «Привіт рідним друзям і землі». Її палкий виступ «Привет родной земле» на сторінках газети «Советская Украина» від 8 вересня 1942 року знайшов широкий відгук серед фронтників. Один з них — Дмитро Ільчук з Ленінградського фронту — надіслав на ім'я театру лист, в якому присягався від імені побратимів по зброї нещадно бити ворога, визволити рідну землю від гітлерівських поганців. В іншій статті «Призыв к борьбе» («Советская Украина» від 17 грудня 1942 року) Ужвій розповідала, з яким натхненням працює вона над образом Палажки Часник. «Усю ненависть до гітлерівських нелюдів, що палає в моєму серці, — писала артистка, — я передам в образі радянської патріотки».

Н. М. Ужвій часто виступала на сторінках семипалатинської «Прииртышской правды», ташкентської «Правды Востока». Як мати і сестра, вона благословляла воїнів на звитяжні подвиги, закликала людей до самовідданої праці в тилу, вселяла віру в перемогу над ворогом. Багатьом запам'яталася її стаття «На повний голос» в газеті «Література і мистецтво» від 17 вересня 1944 року, де вона з піднесенням писала про жінок — героїнь фронту, про сміливих дівчат у сірих шинелях, ділилася усім, що бачила на шляхах війни і в тилу, розповідала, з яким задоволенням працює над роллю дівчини-бійця з п'єси Л. Дмитерка «Хрещатий Яр».

У березні 1944 року Наталія Михайлівна виступила по радіо зі зверненням до солдатів, партизанів, жінок, до світової громадськості. Вона пишалася героїзмом захисників соціалістичної Батьківщини, зі сльозами на очах говорила про звірства фашистських зайд.

У листі «Сестрам з Волині», надрукованому в березні 1945 року в газеті «Советская Украина», вона розповідала землякам про свій творчий шлях під зорею Радянської влади, таврувала криваві



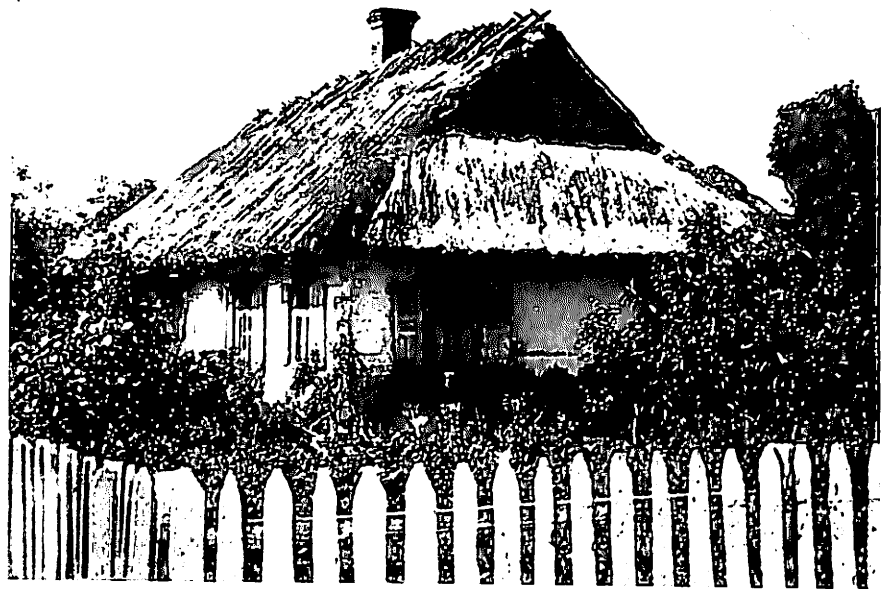
Н. М. Ужвій. 1978 р.



Перший секретар ЦК Комуністичної партії України  
В. В. Щербинський вручає орден Леніна та золоту медаль  
«Серп і Молот» Героя Соціалістичної Праці народній  
артистці СРСР Н. М. Ужвій. 29 жовтня 1973 р.



Н. М. Ужвій. 1965 р.



Хата, де народилася  
Н. М. Ужвій. Любомль Во-  
линської області.

Н. М. Ужвій — школярка.  
1908 р.



Батько, мати, брат і сестра Н. М. Ужвій. Наталя Ужвій  
ліворуч в першому ряду. 1903 р.



Н. М. Ужвій — вчителька в с. Вілія на Волині. 1917 р.

Діана де Сегонкур. «Полум'ярі» А. В. Луначарського. Укрдерждрама, Одеса. 1925 р.

Наталя. «Бондарівна» І. Карпенка-Карого. Аматорська сцена, Золотоноша. 1917 р.



Н. М. Ужвій. Укрдерждрама, Одеса. 1925 р.



Седі — Н. М. Ужвій, Девідсон —  
І. О. Мар'яненко. «Седі» С. Моєма  
і Д. Колтона. Театр «Березіль»  
Харків. 1926 р.

Маклена. «Маклена Граса» М. Ку-  
ліша. Театр «Березіль», Харків.  
1933 р.

Оксана Небаба. «Диктатура»  
І. Микитенка. Театр «Березіль»  
Харків. 1930 р.



У перерві між репетиціями ви-  
стави «Маклена Граса» М. Ку-  
ліша. Театр «Березіль». 1933 р.

Оксана. «Загибель ескадри»  
О. Корнійчука. Театр «Бере-  
зіль», Харків. 1933 р.





Ліда. «Платон Кречет» О. Корнійчука. Театр «Березіль», Харків. 1935 р.

Королева Єлизавета. «Дон Карлос» Ф. Шіллера. Театр ім. І. Франка. 1936 р.

Софія. «Останні» М. Горького. -Театр ім. І. Франка. 1937 р.



Варка. «Безталанна» І. Карпенка-Карого. Театр ім. І. Франка. 1937 р.



Марина Тайга—Н. М. Ужвій, Роман Круча—А. М. Бучма. «Банкір» О. Корнійчука. Театр ім. І. Франка. 1937 р.

Євдокія Козлова — Н. М. Ужвій, Димба — М. І. Жаров. Фільм «Виборзька сторона». 1938 р.



Анна Андріївна — Н. М. Ужвій, Хлестаков — Є. П. Пономаренко. «Ревізор» М. Гоголя. Театр ім. І. Франка. 1938 р.



Марина Мнішек. «Борис Годунов»  
О. Пушкіна. Театр ім. І. Франка.  
1937 р.

Маруся. «Ой, не ходи, Грицю, та й на  
вечорниці» М. Старшського. Театр  
ім. І. Франка. 1938 р.

Юлія Тугіна. «Остання жертва»  
О. Острівського. Театр ім. І. Франка.  
1939 р.



Н. М. Ужвій одержала перший орден. 1939 р.



Юлія Тугіна —  
Н. М. Ужвій, Приби-  
ков — О. М. Ватуля.  
«Остання жертва»  
О. Островського. Театр  
ім. І. Франка. 1939 р.

Анна. «Украдене щастя»  
І. Франка. Театр  
ім. І. Франка. 1940 р.

розправи бандерівців, від злочинницьких рук яких загинули її рідні та близькі.

Друковані виступи Наталії Михайлівни радо читали друзі і шанувальники її таланту. Вони відповідали актрисі не лише листами, а й сердечними поезіями. Ужвій було приємно у дні війни одержати з Воронезького фронту віршовану листівку поета Сави Голованівського:

Не плач, красуне, в розпачі німім —  
я не прийду і сліз твоїх не витру.  
Скінчився день. Згорів наш тихий дім.  
Холодний попіл зник з поривом вітру.

А ми колись щасливими були,  
не думали, що обрїй вже захмарів,  
і лиш для нас шуміли і цвіли  
старі каштани київських бульварів.

Ми ні життя не знали, ні себе,  
ані розлук не відали, ні скрути,  
бувало, сяє небо голубе, —  
ну що ж, не дивно, так і має бути!

Не скуштувавши горя на землі,  
ми думали, що розпачу не зборем,  
коли на сценах древні королі  
нас потрясали вигаданим горем.

Минули сни рожево-золоті,  
і край наш орди витоптали вражі,  
і горе — не на сцені, а в житті,  
і ми — його трагічні персонажі.

Але надії нашій не зотліть,  
удари серць не змовкнуть урочисті,  
і ми з вогню кривавих довголіть  
думками дужі вийдемо і чисті.

І той тягар, який ми всі несли  
крїзь бурю, і негоду, і завої,  
осяє нас для іншої весни —  
для молодості нашої нової ?

Після ролі Ярини в першій післявоєнній п'єсі О. Корнійчука «Приїздить у Дзвонкове» (постановка Г. Юри, художник М. Ейс-монт, 1945) Ужвій через три роки знову зустрілася з образом своєї

сучасниці Ольги з його ж п'єси «Макар Діброва» (постановка Г. Юри та Б. Норда, художник А. Петрицький, 1948).

У виконанні Ужвій Ольга поставала як представник нового типу радянської жінки, народної інтелігенції, лікар людського тіла і душі, любляча і вболіваюча дружина, чуйна донька, свідомо громадянка, принципова людина.

— Я не можу бути тільки дружиною, та ще й такою, що на все закриває очі,— говорить Ольга батькам про свої стосунки з чоловіком. Цими, зовні простими, але глибокими по змісту, словами вона декларує свою ідейну і моральну сутність. Передова радянська жінка, талановитий лікар, вона в ім'я особистих почуттів не може поступитися громадянськими інтересами. Та й почуття не можуть залишитися недоторканими, якщо той, кого вона кохає,— чоловік, начальник шахти Павло Кругляк,— збочив з вірного шляху і на роботі, і в родинному житті, заспокоївся, почав відставати. Тут, як говорить її батько — потомствений шахтар, хазяїн країни Макар Іванович Діброва,— не врятують ні колишні заслуги, ні високі нагороди. Тут, коли не виправитись, можна позбутись і доброго імені, і любові вірного друга. Особистий конфлікт між Ольгою і Павлом набуває суспільного характеру. І це природно в умовах соціалістичної дійсності, де особисте й громадське нерозривно пов'язані між собою, становлять одне ціле.

Так і зрозуміла своє творче завдання Наталія Михайлівна, так і трактувала вона роль Ольги. У своєму строгому світло-сірому костюмі, серйозна, уважна, з тінню тривожних думок на чолі, вона справляла враження людини, що відповідала за кожний свій крок, за кожний вчинок.

Уже в першій картині на зауваження старої матері Оксани Андріївни, що треба дивитися за Павлом, артистка давала ясно відчутні джерела переживань своєї героїні: у неї говорить не тільки вражене жіноче самолюбство, а насамперед ображене громадянське почуття. Боляче усвідомлювати, що близька людина, якій довірена доля великого робітничого колективу, втратила почуття відповідальності, поводить на роботі байдуже, егоїстично, чванливо, що аж ніяк не личить керівникові, тим більше комуністу. Ось що робить мову Ольги — Ужвій гіркою, погляди сумними, рухи нервовими.

З хвилюючою зворушливістю признається Ольга батькові, що кохає чоловіка, і тут же суворо засуджує його негідні методи керівництва шахтою «Зоря». Ольга зацікавлена у відродженні Павла, так само як і в поліпшенні роботи шахти. Про це свідчить уся поведінка Ольги — Ужвій і передусім характер взаємин з Павлом.

Ольга близько до серця приймала переживання чоловіка. Ось Кругляк гаряче посперечався з тестем. Суворо, але справедливо картав Макар Іванович зятя. Саме в цей час заходить Ольга. По-

бачивши засмученого чоловіка, вона з тривогою в голосі запитує: «Павле! Тату! Що сталось?»

Її люблячі руки співчутливо простяглися до чоловіка.

«Що з тобою?» — стурбовано запитує Ольга.

Павло різко відвернувся від дружини, швидко вийшов, а Ольга, затамувавши образ, ще схвильованіше кидає йому вслід: «Павле!»

У другому акті ми бачимо Ольгу, що заклопотано збирає Павла в дорогу. Вкладаючи в чемодан речі чоловіка, пришиваючи до сорочки гудзика, вона радісно ділиться з Павлом своїми науковими успіхами. Але по засмучених очах, з неспокойних рухів рук видно, що Ольга глибоко страждає. Згадуючи минулі щасливі дні, вона в забутті заплющила очі. Та ось грубо прозвучало прозаїчне запитання Павла про капці — і, як ужалена, стрепенулася Ольга. Погас її погляд, суворими стали жести, холодним тон. Подальша розмова про травматизм на шахті «Зоря» — тема доповіді санітарного лікаря Ольги Діброви на науковій конференції — йде без підвищених інтонацій, але дуже серйозно. Говорячи про свою професійну честь, Ольга розуміє під цим честь радянського громадянина, радянського лікаря, покликаного стояти на захисті інтересів суспільства, народу, держави.

«Я не можу мовчати. Не можу знищити свою совість. Не можу», — говорить вона, дивлячись на Павла широко відкритими очима, і в її словах відчувається непохитна переконаність радянської людини, для якої компроміс у таких питаннях нетерпимий, неможливий. У цій напруженій сцені Ужвій блискуче показала свою високу і вибагливу драматичну майстерність, уміння глибоко і детально розкривати душевний стан героїні.

Коли Ольга — Ужвій після суперечки з Павлом схвильовано говорить йому: «Не треба нам разом жити. Не треба. Просто неможливо», — актриса підкреслює саме останні слова. Так, їй прикро далі жити з чоловіком, який відійшов від принципів радянської етики, збайдужів до своїх обов'язків, утратив почуття нового, поваги до людей і до себе. Ольга йде від Павла тому, що щиро хоче допомогти йому осмислити свою негідну поведінку, очистити душу від брудного наклепу, виправитись.

Артистка дає гостро відчутти, що Ольга залишає чоловіка, люблячи і страждаючи. Про це говорять її ласкаві погляди, сумні інтонації, швидка і разом з тим трохи нерішуча хода — видно, шкода їй покидати рідне вогнище, коханого чоловіка, з яким пережито багато хорошого й світлого, шкода, але це треба зробити в своїх і його інтересах — такий другий план сцени прощання з Павлом.

Оце подвійне почуття Ольги — приховану любов і вимушену суворість — артистка тонко передає при подальших зустрічах з Павлом. З не висловленою, але відчутною гордістю каже Ольга — Ужвій Круглякові:

«Тато розказував, що в тебе на шахті добре справи пішли...»





сцени і Ковшик, прохолонувши, побачила перед собою чужих людей — Батуру і Вербу, — вона щиро розгубилася, винувато похнюпила голову, їй соромно дивитися людям у вічі. Потім, поправивши косинку, розгладивши спідницю і витерши руки фартухом, Ковшик здоровкається з приїжджими. Очі її засвітилися щирою радістю, на злегка розкритих устах заграла привітна усмішка. Стільки такту і щирої простоти виявляє вона, знайомлячись з Батурою і Вербою! Почувши, що Батура письменник, Ковшик зашарілась — адже кілька хвилин перед тим вона вилаяла цим словом Кандибу. З неприхованою іронією розповідає Ковшик Батурі про свого кума — невдалого голову колгоспу Романюка. А той почуває себе хазяїном, що приймає знатних гостей. Обпалюючи його своїм насмішкуватим поглядом, дружньо і трохи зневажливо штовхаючи його плечем, вона тут же багатозначно нагадує про його помилки в керівництві колгоспом, у задоволенні культурних потреб молоді.

І все це робиться так правдиво, природно, невимушено, що переконливо засвідчує про велику творчу свободу артистки, яка повністю зажила життям героїні.

Хорошою, милою жінкою і справжньою господинею на колгоспній землі була Ковшик у зображенні Ужвій. Ось чому складна, побудована на глибокому підтексті сцена розмови Наталки Ковшик з її майбутнім зятем художником Вербою виглядала в театрі як бесіда двох рівних людей. Як розумно ця проста сільська жінка говорить про істотні проблеми мистецтва, про життєву і художню правду. Дуже делікатно, боячись стати повчальною, розмовляє вона з Вербою і про волошки, які в руках людини є квітами, а на полі — бур'янами. Для них не повинно бути місця на картині, що зображує пшеничне поле. Сидить Ковшик, уважно поглядає на мольберт художника і спокійно, наче за домашнім столом, веде задушевну бесіду із своїм гостем. Нічого показного ні в позі, ні в жестах, ні в інтонаціях! Все буденне і разом з тим поетично піднесене. Саме життя говорить устами цієї скромної і водночас величавої жінки. Народна мудрість, народна поезія і народний гумор бриляють в її словах. По-державному мислить вона і відчуває. Державні турботи, поетичне сприйняття життя змушують її просити Вербу намалювати спеціальні, красиві і змістовні шлюбні посвідчення.

«Міцна сім'я — міцна держава», — каже Ковшик, і голос її став твердим, урочистим. Адже йдеться про моральні устої життя радянських людей... «Руйнуєш сім'ю, сучий син, підриваєш і державу», — цю трохи грубувату фразу Ковшик артистка вимовляє з такою силою і переконаністю, що духовний світ героїні цілком розкривається перед глядачем — недаремно ці слова глядачі скрізь зустрічали оплесками.

Наталії Ужвій вже доводилось у ролі Ольги Діброви захищати цільність і міць сімейних уз, побудованих на взаємній любові і по-

вазі. У «Макарі Діброві» це проходило в драматичній формі. У «Калиновому Гаю» сцену розмови Наталки Ковшик з Вербою написано в плані комедійного непорозуміння, принаймні з боку художника.

Коли ж порушилися дружні взаємини Верби і Василюки (яку прекрасно грала О. Кусенко), Наталка Ковшик постала перед глядачем як ніжна, любляча мати. Зворушливо намагається вона заспокоїти дочку, усунути конфлікт, що раптово виник. Тактовно розпитує вона Василюку про причини сварки, немовби мимохіть, ласкаво поправляє на її плечах хустку, співчутливо і тривожно дивиться на доньчину схвильоване обличчя і, глибоко переживаючи за неї, прагне розігнати набіглу хмару. Як багатозначно звучать тут слова Ковшик — Ужвій! З добродушною насмішкою каже на адресу Верби: «От мені ще ця інтелігенція!», щиро радіючи благополучному закінченню сварки.

Владна, підкреслено різка Ковшик — Ужвій у ставленні до Романюка: вона сміливо викриває його помилки, незрозумілу байдужу поведінку, одверто засуджує його філософію посередності. А в інтонаціях, поглядах, жестах відчувається, що вона і лає голову колгоспу, і переживає за нього. Прикро їй, що така сильна і здібна людина не йде вперед. Ковшик і суворий суддя для нього, і щира доброзичливиця. Ось чому гнівом і ласкою сповнені її слова, звернені до Романюка. З ним вона і ущиплива, і насмішкувата, і суворая. Вона і жартує з кумом, але в її жартівливій розмові чути вимогливий голос представниці Радянської влади на селі.

У кожній репліці Ковшик, зверненій до Романюка, прихований один і той же підтекст: мовляв, лаю тебе справедливо, по заслугах, проте ти ж не байдужий мені, міг би бути кращим. Сцени Ковшик — Романюк проходили як блискучий і тонкий комедійний дует завдяки ще й тому, що роль Романюка виконував Юрій Шумський, якому були підвладні і високий трагізм, і веселий гумор.

Образ Ковшик змінювався, набирав різних барв залежно від того, з ким вона мала справу, що виражала та чи інша ситуація. Так, повну волю своїй вбивчій іронії давала Ковшик — Ужвій при зустрічі з Агою Щукою, яку нещадно висміяла Поліна Нятко. Приховавши усмішку, поблажливо слухала вона цю розмальовану дармоїдку, а про себе думала: і як терпить земля отаких нікчем? І думки Ковшик — Ужвій були ясно виражені на її обличчі, в її уїдли- вому погляді, осудливій міміці.

Роль Наталки Ковшик у п'єсі за розміром не така вже й велика, — вона діє лише в кількох картинах. Проте Ужвій зробила свою героїню настільки змістовною, яскравою і принадною, так виразно зуміла розкрити високий інтелект і багату душу рядової радянської жінки, що образ заповнив собою весь спектакль. Ковшик у її виконанні вийшла такою значною постаттю, що цілком виправдовує Батурину раду Кандибі записувати всі її слова і діла.

Коли Ужвій виходила на сцену у виставі «Калиновий Гай», зал переймався святковим настроєм. Він виникав з першої ж репліки, першої усмішки, з першого поруху руки, що тримала загадковий брезентовий портфель. Чекаєш чогось радісного, цікавого, красивого. І справді, на Ковшик — Ужвій все було красивим: і облямована веселими квіточками біла косинка, і прості сережки, і намисто на шиї, і нарядна кофтинка, і чепурний фартух. З цим скромним і водночас святково-веселим вбранням Ковшик цілком гармонувала її життєрадісна усмішка, легка і водночас вольова хода, м'які і разом з тим рішучі рухи, звичка по-селянському то згортати руки на грудях, то підпирати ними підборіддя.

Те, що побачив глядач на сцені Театру імені Івана Франка в образі Наталки Ковшик, — плід істинного натхнення і великої майстерності, результат тривалих життєвих спостережень і наполегливих творчих пошуків. Щоб правдиво зобразити свою героїню, артистка уважно вивчала її життєві прототипи. Вона не раз відвідувала різні наради та конференції передовиків сільського господарства, що відбувалися в Києві, днями просиджувала в театрах як глядачка, пильно стежачи за учасниками цих нарад. Вона ловила і запам'ятовувала кожний їхній жест, рух, вслухалася в їхні виступи, стежила за їхньою поведінкою, манерою говорити, сперечатися, сміятися, жартувати, триматися в залі, в президії, на трибуні. Неодноразові виїзди на села, над якими шефствують франківці, супроводжувались, звичайно, численними зустрічами артистки з колгоспниками, місцевою інтелігенцією, що також стало в пригоді Наталії Михайлівні.

Жінки, яких бачила Ужвій у житті, зокрема на з'їздах передовиків, — сила і краса Радянської України, її гордість і слава. Саме вони і стали джерелом натхнення для артистки. Звідси — неповторна самобутність і поетична привабливість образу. Ковшик у виконанні Ужвій — розумна, сильна, сердечна. Вона — живе уособлення активності, мудрості і оптимізму радянського народу.

Давня мрія артистки зіграти роль, яка дала б їй можливість відтворити кращі, типові риси простої радянської трудівниці, свідомого будівника комуністичного суспільства, нарешті, здійснитись. Образ, створений Ужвій, приніс виконавиці гучний успіх, глядачам — велику радість. В образі голови сільської Ради Наталки Ковшик люди побачили справжню дочку народу, гідну представницю української соціалістичної нації. Вона зображена саме як українська колгоспниця нашого часу, в усьому своєму неабиякому внутрішньому багатстві. Це образ радянської патріотки, що переступає поріг комунізму. Не можна її не любити, не можна їй не симпатизувати, настільки вона значна і приваблива. Дозволю собі сказати, що якби нічого іншого видатного не створила Наталія Михайлівна, одним лише образом Ковшик вона б ствердила своє ім'я як прекрасний проникливий митець, що чує ходу життя, подих історії.

У цій роботі Ужвій, як ніколи, соціальне, національне і людське злилося в єдине органічне ціле, хоча і в інших ролях артистка зуміла показати багатомірність своїх образів, їх соціальну природу, національні особливості, людську неповторність.

Може, я надмірно закоханий у цей образ, але, на мою думку, так грати можна лише улюблену роль, хоча Ужвій у своїй біографії відмовлялася називати найдорожчу для неї роль. «Люба мені моя професія, — писала вона, — люба праця над кожним образом, в кожному з них мої думки, серце, якщо хочете — життя. Це — як дитина для матері: яка б вона не була, вона твоя улюблена, особливо коли вона правдива і несе людям добре, світле або карає порок». (Автобіографія-анкета. — Арх. Н. М. Ужвій).

Торкаючись образу Наталки Ковшик, артистка зазначала: «Я тому так люблю Ковшик, що вона справжній герой нашого часу, що в її багатогранному і яскравому образі знайшли своє відбиття кращі типові риси радянських жінок. Адже таких, як Наталка Ковшик, — сотні і тисячі в нашій квітучій соціалістичній Україні, в нашій країні. В кожному колгоспі можна зустріти тепер жінок, які нагадують мою улюблену героїню. Радянська влада, Комуністична партія зробили їх повноправними хазяями країни. Саме тому так широко, так вільно дихає сьогодні радянська жінка, так багато творчих сил народжується в її окриленій душі»<sup>3</sup>.

Артистка не раз підкреслювала, що над ролю Наталки Ковшик вона працювала з особливою наснагою. І це дало радісні результати, що й відзначила критика, з вдячністю сприйняла широка громадськість.

Народний артист УРСР В. І. Харченко, який один час очолював художнє керівництво Театру імені Івана Франка, був першим заступником голови президії Українського театального товариства і мав можливість повсякденно стежити за грою і громадською діяльністю Ужвій, залишив короткі і, як на мій погляд, досить слушні узагальнення щодо природи акторського мистецтва виконавиці ролі Наталки Ковшик. У статті, присвяченій 70-річчю з дня народження Н. М. Ужвій, він писав: «Творчий діапазон артистки надзвичайно широкий: від трагедійно-драматичних ролей до іскрометно-соковитої комедійної характеристики. Від українського класичного, так званого корифейського, театру Н. М. Ужвій успадкувала тяжіння до укрупненого вирізблення характерів — своєрідної монументальності їх, що надає змістовної масштабності і типовості образу, яскравої емоціональності, інтонаційної виразності та мелодійного багатства сценічної мови; від культури театру російського відчувається майстерність ажурної розробки і тонкого психологічного малюнка внутрішнього життя ролі; від революційних традицій радянського театру — прагнення до філософського узагальнення і пристрасної партійної цілеспрямованості, публіцистичного пафосу».

Саме гармонійним синтезом таких елементів позначені кращі твори Ужвій, і її Наталка Ковшик подає блискучий зразок органічного поєднання величі характеру радянської жінки, сучасного трактування народності і сценічної довершеності форми»<sup>4</sup>.

Мабуть, не було глядача, який би не милувався образом Наталки Ковшик у виконанні Ужвій.

Остап Вишня, перу якого належить чимало гумористичних усмішок про українських митців, відгукнувся на втілення образу Наталки Ковшик в Московському Малому театрі і на сцені франківців: «От ви бачите на сцені матір у виконанні двох чудесних артисток — народних артисток СРСР у «Калиновому Гаю» — Н. Ужвій, а в «Калиновой Роще» — В. Пашенної.

Обидві вони прекрасні.

Н. Ужвій — мати, товариш. Ніжний товариш. В. Пашенна — мати, товариш. Ніжна мати.

Так і треба, щоб мати була і ніжним товаришем, і ніжною матір'ю».

А взагалі, Ковшик не може не радуватися, що її в «Роще» і в «Гаю» з таким почуттям, з такою пристрастю, з такою майстерністю втілюють в театрі В. Пашенна і Н. Ужвій<sup>5</sup>.

Н. М. Ужвій, як кожен самотній співавтор ролі, завжди прагнула збагачувати літературні образи своєю творчою фантазією, наповнювати їх інтенсивним внутрішнім життям, надавати їм індивідуальної зовнішньої характерності. Таке трапилося і з образом Ганни Падоліст у драмі О. Корнійчука «Крила» (постановка Г. Юри, художник В. Меллер, 1954).

Артистка з особливою приємністю грала ролі вчителів і лікарів. Якщо у першому випадку — то прояв старої приязні до знайомої професії, то в другому виявились особисті симпатії, в чому призналася артистка у вже згаданому інтерв'ю: «Чомусь друзів багато і з акторами, і з письменниками, і з художниками, але серед представників інших професій нам ближче від усіх лікарі... Мені здається, що лікарі розуміють мистецтво, психологію образу тонше, ніж люди іншого фаху. Не випадково, лікар Чехов — великий драматург і знавець театру»<sup>6</sup>.

Ольга Діброва — лікар, хоч і санітарний. Лікар за професією і Ганна Падоліст. Можливо, саме ця деталь відіграла певну роль у любовному відтворенні сценічного образу героїні.

Заради істини треба підкреслити, що «Крила» були одним з перших драматургічних творів, в якому ставилися досить гострі політичні питання, йшлося про поновлення ленінських норм і принципів у всіх сферах нашого життя. Будемо вдячні автору за це. Однак та ж істина вимагає сказати, що письменник виявився не скрізь послідовним, зокрема щодо окреслення образів Ганни Падоліст і Ромодана. Про це я мав докладну розмову з О. Є. Корнійчуком

і відзначив в одній із своїх книг («Образ позитивного героя в драматургії О. Корнійчука»). Мені здається, коли б драматург показав Ромодана ще і в боротьбі за чесне ім'я своєї дружини Ганни Падоліст, конфлікт п'єси став би гострішим, і роль Ганни була б рельєфніша, дійовіша, більш сюжетно опосередкована і вмотивована.

Автор вирішив піти іншим шляхом — він ретроспективно не показав історії взаємин колишнього подружжя. То його право. Та ми зустрічаємося з Ромоданом і Ганною, коли найнапруженіші події минули і про пережите героїнею можна лише здогадуватися. А уявімо собі, якими б були драматичні колізії, коли б якоюсь мірою були показані психологічні ускладнення у взаєминах Ромодана і Ганни в часи, коли він, знаючи Ганну з дитинства, повірив в обмову дружини.

Закономірно, що Ганна несе в своєму серці і глибоку прикрість, і не менш глибоку образу на колишнього чоловіка. Природно, вона не може вибачити йому його недовір'я, і в той же час почуття її до Ромодана не згасло. І це тонко показувала артистка у всіх ситуаціях п'єси, особливо при зустрічах з Ромоданом. Докір відчутний в підтексті слів, почувається в погляді, в позі, навіть в паузах і виливається гірким плачем після того, як пішов Ромодан. То був плач роз'ятраеного серця, нарікання на несправедливу долю, туга по знівеченому кохання, образа за чоловіка, який нічого не зробив для захисту доброго імені дружини.

Падоліст у виконанні Ужвій — глибоко драматичний образ, у ньому живуть і незабутні страждання, і усвідомлення своєї честності, патріотичної відданості, і суперечливі почуття до Ромодана, і материнська любов. Саме вона і спричинилася до мовчазної згоди Ганни з чоловіком. Принаймні така проекція образу почувалася в грі Ужвій. Та печалі, ніби тіні, супроводжують сценічну Ганну Падоліст.

Не знаю, що ближче припадало до серця артистки — ось такі печальні образи чи цілісні, вольові, наступальні натури? Проте і перші, і другі знаходили в Ужвій повний творчий контакт, вона показувала їх у своїх провідних рисах, деталізоване зображення простежувалося насамперед з погляду розкриття психологічних підвалин образу, його внутрішнього життя, що об'єднує собою і розум, і серце. Доказом тому були кращі сценічні витвори артистки.

Цілком очевидне вміння виконавиці органічно зажити життям героїнь будь-якого психологічного і духовного гарту. Ось Катерина Безсмертна з трагікомедії О. Корнійчука «Чому посміхалися зорі», поставленої через три роки після «Крил» М. Крушельницьким (художник Ф. Нірод). Ткаля Безсмертна діє у п'єсі як сусідка по дачі головного героя твору архітектора Барабаша. Проте у виконанні Ужвій вона не ординарна робітниця і не випадкова «сусідка» ні за своєю участю в зображуваних подіях, ні за виглядом, ні за характером поведінки. Безсмертна чуває себе в товаристві Барабаша



не лише рівною за широтою інтересів, інтелектом, культурою, а й вищою — з погляду ідейності, громадянськості, людяності. Коли Безсмертна — Ужвій бере по-дружньому під руку архітектора і рішуче, проте тактовно, з легкою усмішкою викриває його фальшиві захоплення, помилки, що можуть призвести до ще сумнішних наслідків, аніж до розчарувань (замість справжніх шедеврів він колекціонував копії картин), духовні переваги Безсмертної виступали дуже виразно. Почувалася яскрава особистість, що має тверді, усталені погляди на життя, знає, в чому сенс людського існування, як треба поводитися в суспільстві, виконувати обов'язки глави сім'ї, виховувати дітей. Безсмертна розумно розвінчує і спосіб життя зарозумілого, по суті, відірваного від реальної дійсності митця, і його хворобливі пристрасті, і його, як це врешті-решт виявилось, помилкові творчі засади.

Так дружні, проте безкомпромісні розмови з акцентуванням на необхідності внутрішньої перебудови, душевного оновлення дають ясне уявлення і про саму Безсмертну, і про Барабаша, який не тільки збирав фальшиві картини, а й жив фальшивими ідеалами. У такий спосіб доносилося акторське надзавдання, яке добре чувається не в одній сценічній роботі Ужвій, зокрема в п'єсах О. Корнійчука.

Артистка допомагала утвердженню «театру Корнійчука» саме виконанням образів своїх сучасниць — передових, прогресивних, як Оксана, Ліда Коваль, Наташа Рижова, Марина Тайга, Ольга Діброва, Наталка Ковшик, Ганна Падолист, Катерина Безсмертна, — і таких, що проміняли життя на дріб'язки, ловили, а не виборювали фортуна і зрештою пошилися у дурні, як це сталося з служницею шахраюватого антиквара Бекаса Варварою в драмі «Розплата» — переробці ранньої п'єси драматурга «Мрія» (постановка В. Лизогуба, художник Д. Лідер, 1966).

Ми бачимо Варвару недовго, і то наприкінці п'єси, проте Ужвій, яка, мені здається, не дуже полюбляла такі покручені життя, зуміла дати уявлення про минуле й сучасне героїні. Ой, як нерозумно, безтурботно пройшла молодість — до такого невтішного висновку приходять Варвара — Ужвій. І очі то запалювалися захватом юності, то висікали іскри жалю, скорботи, досади за прикро розтрачене життя. Те ж саме чувається і в словах осуду, словах-пересторогах. Обличчя то охоплене юнацькою розважливістю, то важким смутком, болем, гіркотою, то освітлювалося хоч і пізнім, проте щирим розкаянням, усвідомленням неблаганної розплати.

Що грала артистка в цій ролі?

Честь треба берегти змолоду — цей афористичний вислів у грі Ужвій звучав не дидактично, а з хвилюючим почуттям, і героїня своїм безпорадним, жалюгідним становищем начебто підтверджувала правоту цього виразу, являючи наочний урок того, що може статися, коли робиш в житті невірні кроки.

Як це не парадоксально, в ролі Варвари Ужвій образно висловлювала ту ж саму філософську думку, що і в Катерині Безсмертній, проте за принципом антитези. У «Чому посміхалися зорі» Катерина Безсмертна теж застерігала архітектора Барабаша від непевних, фальшивих кроків у житті.

Не тільки в драматургії О. Корнійчука, а й інших українських і російських авторів Ужвій створила не один повнокровний образ сучасної радянської жінки — і тих, хто відстоював Радянську владу на різних історичних етапах, і тих, хто брав активну участь у соціалістичних перетвореннях, і тих, хто обстоював морально-етичні основи нашого соціалістичного способу життя.

Артистці доводилося виступати і в ролях зовсім іншого плану, наприклад, підступної шпигунки Вельмут з п'єси Л. Шейніна «Гра без правил». Вона грала ролі жінок далекого минулого, як, скажімо, глави феодального клану — старої башкирки Танкабіке з трагедії Мустая Каріма «У ніч місячного затемнення», Оляни, Софії, безіменної Матері з історичних драм В. Суходольського «Устим Кармалюк», А. Шияна «Де тирса шуміла» і О. Коломійця «За дев'ятим порогом».

Чимало творчих зусиль доклала Наталія Михайлівна, щоб гідно показати бійця за революційне перетворення життя в одній із східноєвропейських країн Ганни Ліхти з драми М. Вірти «Змова приречених», а також створити образ мужньої партизанки Славки з п'єси болгарського драматурга О. Василева «Земний рай». Нам здається, що позитивні образи актриса грала більш проникливо і витончено, ніж їхні антиподи. Хоче чи не хоче митець показувати своє ставлення до створюваного образу, але це він робить. І Ужвій також.

\* \* \*

Відгрімали грози кривавих битв Великої Вітчизняної війни, а військова тема не сходила зі сторінок книжок і театральних підмошків. Н. М. Ужвій, яка ще в 1942—1943 роках з натхненням зіграла роль народної месниці Палажки Часник з п'єси «Партизани в степах України» О. Корнійчука (режисер К. Кошевський, художник М. Драк) і розвідницю Валю з «Російських людей» К. Симонова (постановка К. Кошевського, художник М. Уманський, 1943), через шість років знову дістала роль дівчини-фронтовика з п'єси В. Собка «За другим фронтом» (постановка Б. Балабана, художник М. Ліпкін, 1949). То була льотчиця Таня Єгорова, вкрай знесилена фізично — адже тричі втікала вона з німецького концтабору, та все невдало, — проте мужня духом.

Характер героїні актриса накресливала одразу ж — у сміливих, майже визивних відповідях жорсткої наглядачці концтабору Марі-Клер, у розсудливих репліках, звернених до Джен Кросбі, в зворушливому ставленні до вмираючої землячки Марійки. А з якою



мужністю, рятуючи полонянок, вона бере на себе відповідальність за вбивство ненависної Марі-Клер. А ось вона бліда, хитаючись, з дивною усмішкою на обличчі, начебто і не була під загрозою смерті, повертається з катівні після визволення табору військами союзників. І почувалося, що дівчина і далі готова на боротьбу, на опір будь-якому поневолювачу і загарбникові. Таня ніби відчувала, що і від «визволителів» важко чекати добра, жаданої волі. І це, на жаль, ствердилось згодом, коли вона потрапила до лабетів організаторів американських концтаборів Гібсонів, коли її зрадила Джен Кросбі.

У скрутній ситуації Таня не розгубилася, залишалася мужньою, вольовою, бадьорою.

З якою гордістю і впевненістю розмовляє Таня з матір'ю Джен про визвольну роль Радянської Армії, радянського народу:

«Я певна, що Радянський Союз — найкраща країна в світі, і свого переконання не зміню», — тихо, спокійно, проте безапеляційно заявляє Таня Енн Кросбі.

З іще більшою впевненістю і переконаністю розмовляє Таня — Ужвій з американським бізнесменом Гібсоном, який за хабарі врятовує від повітряного нападу свої танкові заводи в Німеччині. Недаремно брудний ділок не без досади говорить про Таню: «Не дурна дівчинка, Кросбі. Трохи гарячквата і нестримна на язик, але не дурна. Тут ви її, чого доброго, засушите на вашому англійському ґрунті. Йй би в Америці жити. От де вона б розвернулась! Енергія в ній чувається, завзяття. І на політиці дуже непогано розуміється, як я бачу. Коли я дивлюсь на неї, мені здається, я починаю розуміти більшовиків».

В одному, безперечно, правий бізнесмен, який затіяв навколо Тані ганебну змову, — вона дійсно переконана комуністка, що довела і своєю непохитною поведінкою, і своїми одвертими репліками. Нотки зневаги, обурення, ненависті з'явилися в словах Тані — Ужвій, коли вона відповідала американському офіцеру, що ніколи не прийме його провокаційних пропозицій, не відмовиться від Батьківщини. «Замовкніть! Вітчизна мене не забула. Я воювала комуністкою, житиму і вмру комуністкою. І ви можете більше не звертатися до мене зі своїми ганебними пропозиціями... Не вийде».

Найбільше вразило Таню підле відступництво, чорна зрада Джен, яка все знала про провокації Гібсона. У неї потемніло обличчя, начебто звузились очі і затремтіли руки. Справді, важко бути спокійною, коли бачиш зраду Джен, життя якої Таня рятувала в німецькому концтаборі. Власницькі почуття виявилися в Джен сильнішими за товариськість, дружбу, вдячність.

І тут же різко змінюється настрій Тані, коли, ув'язнена, вона чує слова допомоги від негра-кухаря.

Переможцем з'являється вона у фіналі спектаклю в дім Кросбі поруч з представником Радянського Союзу майором Марковим.

З'являється як офіцер Військово-Повітряного Флоту, як людина, якій вже не загрожують ні німецькі кати, ні американські карателі.

Артистка показала в образі Тані Єгорової не лише стійкість, сміливість, благородство, а й політичне змушнення, збагачення життєвого досвіду, загострення пильності, вміння розбиратися в людях, ще вище цінити духовні й душевні якості радянських людей.

Ужвій не лише возвеличувала духовну красу радянської дівчини, а й розвінчала зраду людини, що втратила моральний ґрунт, занастила душу в ім'я корисливої мети, меркантильних інтересів. Артистка, так би мовити, грала дві ролі — свою і партнерки виконавиці ролі Джен, бо своєю поведінкою, своїми вчинками проливали світло на слабодуху англійку. Так, образ Тані став подвійно-повчальним. Він гартував патріотичні почуття глядачів і давав можливість зіставляти різні способи життя, різні ідеології і мораль:

Якщо в образі розвідниці Валі Ужвій уславляла незламний патріотизм радянських людей, завдяки якому була розгромлена гітлерівська військова машина, то в образі Тані Єгорової були розкриті моральні джерела подвигів радянських людей, їхня внутрішня, духовна сутність, душевна щедрість, яка, за законом контрасту, оголює жалюгідність і ницість зрадливих натур. А це — одна з провідних тем творчості артистки.

Патріотичну звитягу показувала Ужвій і в ролі Лізи Муравйової з п'єси «Переможці» Б. Чирскова (постановка Г. Юри, художник М. Уманський, 1946 р.). Проте надмірна захопленість благородним образом військового лікаря призвела до певної сентиментальності, розчуленості, що, на наш погляд, не пасувало ні атмосфері подій, ні самому образу фронтовички. Тут втрачалося те тонке почуття художньої міри, яке завжди почувалося в працях артистки.

Зате зіграна незабаром роль Ганни Ліхти з «Змови приречених» М. Вірти (постановка Б. Норда, художник О. Бобровников, 1949) ще раз засвідчила близькість образів мужніх, безкомпромісних, принципових героїнь художницькій натурі Ужвій. Розум, воля, висока свідомість, революційний гарт Ліхти виявлялися в найкритичніші моменти змови приречених. Без будь-якої нав'язливості, часом з жіночою тактовністю здійснювала Ліхта — Ужвій свою гнучку, прогресивну політику, вміло виправляла тих, хто тимчасово помилявся, рішуче викривала змовників, ворогів революційного ладу.

Особисті й громадянські переживання героїні розкривалися в де-що стриманих, зосереджених тонах, проте сильно, впливово, емоційно, вражає. Особлива жіноча принадність Ужвій, яка виразно чувається в багатьох її сценічних витворах, ще більше наближала образ Ліхти до глядача, викликала теплі симпатії у нього, що можна було спостерігати майже на кожній виставі «Змови приречених». А це робило сценічний образ Ганни Ліхти ще значнішим.

відчутнішим, дохідливішим, підносило образ борця за народну справу, посилювало ідейно-політичне звучання вистави.

Живе, темпераментне, дійове мистецтво артистки надавало героїні М. Вірти життєвої конкретності, дещо знімало умозність місця дії, драматичних ситуацій, конфліктуючих сил п'єси. Своєю участю у виставі «Змова приречених» Ужвій певним чином прислужилася справі показу боротьби двох світів на міжнародній арені, створила привабливу постать бійця революції за рубежом, доповнила галерею зіграних нею образів прогресивних жінок.

Роль чесної, непримиренної вчительки Любові Ярової з однойменної драми К. Треньова (постановка В. Вільнера, художник М. Духновський), яку Ужвій зіграла в 1951 році, майже відразу після Наталки Ковшик, стала помітним явищем у творчій біографії артистки.

«Любов Ярова», як відомо, була однією з перших довгожданих ластівок нової революційної драматургії. Вона збагатила репертуар радянських театрів, зокрема Московського Малого театру — найстарішого мистецького закладу країни. Заголовну роль тут виконувала видатна російська актриса Віра Пашенна, яка досягла у ній великого успіху. Згодом Любов Ярову грали провідні артистки нашого багатонаціонального театру, зокрема Клавдія Єланська на сцені МХАТу.

Майже піввіку минуло з часу появи п'єси і ще більше — з часу тих подій, які показано в творі К. Треньова. Проте ні тема п'єси, ні трагедійний образ Любові Ярової не постаріли, не втратили актуальності, художньої цінності. І даремно деякі рецензенти після прем'єри франківців звинувачували п'єсу та й образ вчительки в архаїчності, неспівзвучності часові.

Проблема драми «Любов Ярова» завжди жива, можна сказати, навіть злободенна — оскільки в ній ідеться про шляхи людської, про двобій сумління з почуттям, про вибір свого місця в боротьбі добра зі злом, прогресу з реакцією. К. Треньов показав людину, що стала назавжди в лави революції після великого потрясіння. До того ж автору вдалося виліпити дуже виразні образи і головних, і другорядних героїв, які дали прекрасну поживу для акторів. Тут і благородна героїня Любов Ярова, і настроєна проти більшовиків, проте розумна, гостра на язик друкарка Панова (перша виконавиця — народна артистка СРСР О. Гоголева — артистка Московського Малого театру), знаменитий матрос Швандя, професор Горностаєв, солдат Пікалов, Дунька, про яку глузливо сказано: «Пустить Дуньку до Європи!», і цей вислів набув популярності, став крилатим.

Не тільки яскраві людські характери, а й напружені драматичні події, соковита мова зробили п'єсу репертуарною, сценічною. Нездаремно п'єса в 1977 році була поновлена в театрах і в кіно.

Образ вчительки — складний, місткий, несе в собі й пошуки вір-

ного життєвого шляху, і глибоке кохання, і трагічні розчарування, і нелегке для серця, проте єдино вірне рішення. Ужвій і показувала свою героїню в різних життєвих ситуаціях. Вона грала людину, що шукала справедливого шляху, усвідомлювала правду більшовиків, жінку, що певний час пішалася революційною діяльністю свого чоловіка, а згодом — після викриття його справжнього білогвардійського обличчя — з корінням вириває з свого серця сплужені почуття, з муками, з болем, проте свідомо і рішуче віддає поручика Ярового на правий суд історії.

Дещо наївною, безпосередньою, непевною малювала артистка Ярову на початку п'єси. Вона щиро хоче розібратися в тому, що діється навкруги, зрозуміти ідеали і прагнення комісара Кошкіна та його бойових побратимів. Придивлялася, роздумувала, вирішувала. А зайнявши певну позицію, твердо виявляла свої думки і почуття. Вони відчутні й у товариських стосунках з не дуже грамотними, проте переконаними, чесними, справедливими кошкінцями, і в напружених розмовах з колючою, загадковою Пановою. Сцени Ярової і Панової — то вражаючі зіткнення і політично протилежних осіб, і жінок різного виховання та ідеалів. На глузливі, іронічні зауваження Панової Ярова — Ужвій відповідала спокійно, врівноважено, так, ніби вона щось роз'яснювала в школі своїм учням.

Побачивши знайомий рушник, який вона колись дала Яровому на дорогу, і зрозумівши, хто він є насправді, жінка здригнулася від жаху, безсило опустила руки. Та тільки на мить. Вона знову випрямилася, в її очах промайнула тривожна, проте ясна думка: ось хто він, «поборник народних інтересів»!

А коли поручик Яровий прийшов на побачення і почав фальшиво умовляти дружину зрозуміти його, перейти на його бік, Ярова, що пізнала ціну білогвардійської «демократії» і побачила правду контррозвідників над більшовиками, відповідала дещо нервово, напружено, проте гнівно, безапеляційно. Вона дала ясно зрозуміти, що їхні шляхи розійшлися назавжди і вона не може ні любити, ні поважати людину, яка зрадила не тільки їхнє кохання, а й трудовий народ.

Артистка давала відчутти, що жах, який проймав усю постать Ярової, — то жах і від усвідомлення морального падіння колись близької людини, жах за зраду чоловіка і громадянина.

Знову й знову звучала тема викриття, яка проходила через багато сценічних витворів Н. М. Ужвій. Її творчість — то гнівний виклик усім зрадливим силам, в яке б вбрання вони не вбиралися, під якою б машкарою не виступали.

Розповідь людини, що прийшла до більшовицької правди від тиші шкільних класів, від розбурханого революцією життя, розповідь жінки, що пережила трагедію розбитого кохання і зламаної віри, схвильовано прочитала на сцені Ужвій в ролі Любові Ярової. Артистка створила образ і конкретний, і поетично узагаль-

нений, показала, як нелегко, проте конче необхідно займати в житті певні позиції, твердо вирішувати свої й чужі долі, переступити грані обмежених уявлень, йти назустріч сонцю, свободі, новому світу. Йти доводиться часом важко, через силу, та необхідно, бо в цьому зміст чесного, правдивого, корисного життя. Тісний зв'язок з народом, з його долею, боротьбою, сподіваннями — у цьому запорука людського щастя. Таке надзавдання ролі, яку виконувала Ужвій. До такого висновку приходили і глядачі вистави, вражені, як завжди, емоційно насиченою грою талановитої актриси.

По-різному зображували Любов Ярову і на провідних сценах країни. Якщо Пашенна в Малому театрі, яка, до речі, була автором однієї із важливих фінальних реплік («...Я тільки з сьогоднішнього дня вірний товариш»), вела свою роль у мужніх, строгих тонах, відтіняла глибокий драматизм, духовне і душевне напруження вчительки, то Єланська у МХАТі показувала Ярову дещо інакше — м'якше, ліричніше, чутливіше. Ужвій, на наш погляд, скоріше наближалася до трактування Пашенної: була зосереджена, тверда в своїх діях, почуттях, думках, показувала складний шлях героїні — від глибокого кохання до пекучої зненависті. Зростання особистості Ярової — Ужвій відбувалося на очах у глядача.

Наскрізною дією п'єси є торжество революції, — говорив з приводу «Любові Ярової» В. І. Немирович-Данченко, і це доводилося всім ходом подій, діалектичним розвитком людських характерів, і в першу чергу Ярової. Саме так розуміли п'єсу й образ заголовної героїні франківці.

Якщо Ярова в ім'я минулого кохання і гордості за нібито революційну діяльність Михайла Ярового і повірила фальшивим запевненням й умовлянням поручика «підняти його з мертвих», то це було лише тимчасовою, хоча й трагічною помилкою, переламним моментом у взаєминах колишнього подружжя, рубезем повного політичного і психологічного переозброєння безпартійної вчительки. Вона свідомо і назавжди стала соратником Романа Кошкіна, впевнено увійшла в лави бійців революції.

Показуючи Ярову чистою, чесною, переконаною людиною, що щиро вірила в демократичні ідеали і стійко боролася за них, артистка разом з тим не знімала відповідальності з героїні за всі її хибні кроки — тимчасову втрату пильності у вирішальній розмові з Яровим, за не досить рішуче викриття облудного гуманізму Колосова. Та Ярова мала повне право гордо заявити поручику, що вона зрозуміла мету життя, що вона сильна, а він жалюгідний. Це право дали їй революційна боротьба, підпільна діяльність, конспірація, все її нелегке, сповнене тяжких особистих і громадських переживань, благородне життя.

Любов Ярова стала одним із помітних сценічних портретів сучасниць, яких багато змальовувала Ужвій за своє творче життя.

Бо сучасник — це не тільки той, хто йде поруч, а й той, хто боровся на барикадах Великого Жовтня, зі зброєю в руках відстоював завоювання соціалістичної революції, здійснював перші п'ятирічки, воював з жорстокими гітлерівськими нападниками, заліковував тяжкі рани війни, оновлював рідну землю, відкривав таємниці космосу, боровся за мир у всьому світі.

Образи сучасниць знаходили в Ужвій життєво правдиве, художньо переконливе втілення, бо виконавиця добре знала їх не лише з літератури, а й з життя, знаходила ключі до серця кожної жінки, вміла розповісти про них і головне, і другорядне. Завдяки артистці вони приходили на сцену зі своїми характерами, суперечностями, діяли не лише в запропонованих драматургами обставинах, а й за творчою фантазією Н. М. Ужвій, що доповнювала, збагачувала ролі, надавала їм додаткових барв, робила змістовнішими, багатозначнішими, оригінальнішими.

Таке ми бачили і в роботі артистки над образом Марії Романівни з п'єси Л. Дмитерка «Дівоча доля», де йдеться про відповідальність людини за свою життєву поведінку, за сумлінне виконання своїх обов'язків перед суспільством, Батьківщиною, державою, що не раз стверджувала артистка на сцені (постановка В. Оглобліна, художник В. Борисовець, 1960).

Героїня п'єси — директор школи Марія Романівна — часто запитує і перевіряє себе, наскільки гідна вона звання радянської патріотки, чи все вона робить так, як належить громадянці, вихователі підростаючого покоління, матері? Звідси зміст її переживань, характер спілкування з чужими і близькими людьми — доньками, чоловіком Назаром Крутояром, сусідами, школярами, відвідувачкою Горпиною Іванівною тощо.

Найбільше клопоту Марії Романівні завдає донька Ніла. Дівчина не склала екзамену до університету, не витримала вона іспиту і в житті — виросла ледачою, примхливою, легковажною егоїсткою. У той же час нерідна дочка Ніна зросла скромною, свідомою трудівницею.

Хто ж винний у манівцях Нілочки? Мабуть, і сама Марія Романівна, що занадто потурала улюблениці дочці, припускалася помилку у її вихованні.

В образі Марії Романівни Ужвій виразно, проте без натиску, розкривала драму матері і вчительки, дружини і народного обранця, яка давала поради іншим, як треба правильно виховувати дітей, а сама не зуміла цього зробити.

У п'єсі чимало мелодраматичних сцен — з Ніною, Нілою, Горпиною Іванівною, Крутояром. Завдяки тонкому мистецтву Ужвій вони проводяться переконливо, виправдовуючи навіть такі навмисні колізії, як сцена зустрічі з Горпиною Іванівною, яка прийшла на те, що всі ображають її «геніального» Аліка. Виконавиця ролі Марії Романівни вела діалог з Горпиною Іванівною

так, що глядач відчував: це поради не тільки відвідувачці, а й самій собі.

У всьому, що робила сценічна героїня, як вона поводитися, як говорила, умовляла, сперечалася, відчувалася постійна самоперевірка, самоконтроль, самозвинувачення, що деякі критики сприйняли як «вагання і нерішучість» директора школи. Насправді ж то була друга лінія ролі, привнесена артисткою, аби уникнути прямолінійності і в розгортанні драматичних подій, і в розвиткові характеру вчительки. Адже так доводилося робити не в одній п'єсі: грати те, що буквально написано, і те, що мається на думці, що впливає з другого плану образу.

А втім, так і годиться творити спражньому митцеві. Лише ремісники механічно йдуть за автором, стають виконавцями в повному розумінні слова. Творчі особи працюють разом з автором і, не спотворюючи письменницького задуму, сценічно укріплюють, урізноманітнюють образ, використовують для його змалювання знайдені власні барви, власні лінії та перспективу.

Важко сказати, що більше відтіняла артистка в своїй героїні — матір, вчительку, депутата? Врешті-решт, все залежало від драматичних ситуацій, від того, що в даний момент треба було підкреслити. У всякому разі, на сцені діяла не ілюстративна постать, а своєрідний людський характер — жінка з добрим серцем, що мабуть, і призвело до певного лібералізму, деякого засліплення у відношенні до доньки-пестухи. На що, до речі, звертав увагу і батько, майстер заводу будівельних деталей Назар Крутояр, проте Марія Романівна проігнорувала це.

Хоч Н. М. Ужвій кожного разу підкреслювала, що у неї немає улюблених ролей, як не може бути пестунчиків у розумних батьків, проте навіть глядачі відчували, що прийшлося до смаку артистки, а що не викликало у неї захоплення, що вона грала старанно, але без захвату, без внутрішнього горіння, співчуття, любові.

Ось одне з визнань самої артистки, висловлене в інтерв'ю після прем'єри «Фауст і смерть» на сцені Театру імені Івана Франка (режисер В. Оглоблін, художники В. Меллер, Ю. Майер), що відбулася 1 вересня 1961 року:

«Я вперше зіграла вчора перед киянами Матір у п'єсі Олександра Левади «Фауст і смерть». Я не просто захоплена цим образом, а пишаюся ним. Ніжна, завжди неспокійна мати у нескінченній турботі і тривозі за дітей... Такий людський портрет, звичайно, знайде відгук у кожному живому серці. Але Мати, яку я нині граю, — це якоюсь мірою і постать символічна. Вона, наче сама Земля, що проводить у путь улюбленого сина, найкращого з усіх синів. В її почуттях — сподівання людства, його гордість, готовність на поштовх в ім'я майбутнього. Символіка і водночас повна конкретність. Адже у моєї героїні і цілком реальні прототипи — матері Юрія Га-

гаріна і Германа Титова. Отже, була щаслива можливість «списати» риси для сценічного образу з самого життя.

Цією багатогранністю і складною, і привабливою новою роллю<sup>8</sup>. Складність роботи актриси полягала в тому, що автор філософської драми О. Левада був більш схильний до науково-фантастичного, інтелектуального п'єсьма, не завжди дбав про побутові подробиці, життєву деталізацію образів, і вони не мали достатньої характерності, яка полегшує завдання виконавців. Поетичні узагальнення були настільки сконденсовані, що приводило до певної символічності, особливо в образі Матері, як підкреслювала Ужвій у своєму інтерв'ю. До того ж п'єса віршована, отже, поставали свої труднощі. А грати ж треба конкретну людину з її індивідуальними рисами, духовними і душевними якостями. І це зуміла зробити виконавиця ролі Матері в «Фаусті і смерті».

Мати астронавта Ярослава на сцені велична і зворушлива, вимоглива і ласкава, мудра і розгублена, стійка і розпачлива, образ, наче почерпнутий з народної думи і разом з тим цілком життєвий, звичайний.

Сумними почуттями сповнені слова Матері, коли вона вболіває за ту, чий син полетить у космічні простори:

Про матір невідому,  
Чий син зібрався в зоряні світи...  
Відкіль його чекати їй додому?..  
Куди писати синові листи?  
Я серцем всім до неї нині лину...<sup>9</sup>

Суперечливі переживання проймають усю істоту Матері, коли вона дізнається, що саме Ярославу випала честь першому з жителів Землі відправитись у блакитну далечінь. Спочатку страшна тривога — аж розпачливо скрикнула від здогаду, потім усвідомлення історичної ваги цієї космічної подорожі, ніжне материнське напуття. Тихо, зачаровано, наче співаючи колискову пісню дитині, говорять героїня синові:

Коли б я мала крила, крила,  
щоб ніби пташка угорі...  
Я за тобою б полетіла  
аж до найдальшої зорі,  
я вітром би хотіла стати  
на довгі дні, безкраї дні,  
щоб шлях для тебе промітати  
у непроглядній даліні...

(Там же. С. 41).

А скільки материнської туги, любові, турботи в словах Матері — Ужвій, коли вона дивилася на виплетений нею теплий вовняний шарф і заклинала його, наче живу істоту:

Мережка моя, то синя, то сива!  
Захисти від біди коханого сина!  
Все, що в душі розцвіло,—  
ласки моєї промінь,  
любові незгасний племінь,  
серця мого тепло,  
все до краплини — для сина!  
(С. 96).

Витерла сльози, випросталася, набралася сил, щоб підготувати невістку для несподіваної новини. І вже по-іншому — в більш мужніх тонах проводиться друга половина ролі: героїня відчуває себе не лише матір'ю Ярослава, а й представницею Землі, планети, людства, яке проводить першопрохідця в крилату путь. Звідси, звичайно, не впливає, що артистка стає на котурни, звертається до якихось зовнішніх афектацій, абстрактних узагальнень. Ні, вона, як завжди, життєва, натуральна в усьому — від інтонації до ходи, розмовляє своєю звичною співучою, правда, трохи приглушеною мовою, наче боїться розплескати свої потаємні почуття. Проте в усьому пробивається патетична велич, урочистість, мужність духу. Мати бачить у Ярославові свою кров, своє зілля і доблесть усього радянського народу. Тому монолог «Землі старої діти яснотолі», звернений до Всесвіту, виголошується артисткою з ніжністю і піднесенням, особистою гордістю і радістю. І це зрозуміло, бо, як каже Мати, «адже в цей день, величний і крилатий, я тільки мати... Ярослава мати!». А як вона схвилювано скаржиться синові Роману і невістці Світлані, що «серце все ж тривожно щемить...». І коли на телеекрані бачить, що з космічним кораблем щось негаразд, з її грудей виривається зойк: «Нещастя!» Дізнавшись про катастрофу Ярослава, вона лише вимовила: «Сину!» І в цьому слові — глибокий біль матері, і гордість громадянки за великий подвиг сміливця, за самопожертву в ім'я людства, в ім'я прогресу.

З усіма, з ким спілкувалася Мати, навіть із зрадливою невісткою Іриною, що не вмала оберігати душевний спокій свого чоловіка Ярослава, вона була ввічлива й уважна, вдумлива й врівноважена (адже вона Мати не тільки для Ярослава, а й для всіх синів світу!). І лише коли йшлося про ченця — хробака бридкого і нечестивого, — у неї з'являлися злі, презирливі інтонації: «Він прахом був і прахом пропаде», «...зваживсь у своїй бридоті, в нікчемності отруйній і слизькій перебігати стежку Ярославу».

Велич і мужність Матері виявилися ще раз, коли вона після загибелі Ярослава благословила на політ свого молодшого сина

Романа, бо вона не тільки мати, а й велика патріотка, окрилена і світла душею жінка. Оце високе розуміння вона й висловила у своїй фінальній репліці: «Сувора ж ти до мене, доле, доле... Чи надто щедра, доленько моя?..»

Справді, не всім випадає таке щастя бути матір'ю двох космонавтів, двох розвідників таємниць космосу. І не всі переживають таке велике горе, як вона, — трагічну загибель сина під високими зорями. Це й грала артистка, створивши конкретний і узагальнений образ матері астронавтів, матері-громадянки, чие щедре серце віддане рідним дітям, людству, майбутньому. Щасливі особливості таланту Ужвій — тонкого, поетичного, благородного — звеличили і олюдили нележку роль. Актриса все зробила, щоб зняти з неї будь-який наліт риторичності, декларативності, представити жінку життєво реальною, природною і одночасно символічною, в стилі самої п'єси. А це, відверто кажучи, була нелегка справа, бо драматургічний матеріал — особливий і за змістом, і за формою.

«Фауст і смерть» був першим художнім відгуком на космічну тему, а Мати — перший в літературі образ такого плану, що не мав ні своїх попередників, ні своїх варіацій, а з цього, звичайно, випливають і свої труднощі, свої творчі завдання. І актриса знайшла сили, хист, щоб намалювати яскравий сценічний портрет такої Матері. А втім, сама творча біографія артистки допомагала їй в цій мистецькій праці — адже скільки переграно ролей матерів, ролей виношених, відчутих, близьких особистим переживанням, ролей драматичних і трагедійних, комедійних і сатиричних!

Ми часто говоримо і пишемо про народність художніх образів. У тому, що показувала на сцені Ужвій, жила справжня, непідробна народність.

По-справжньому народним виглядав і образ Устини Федорівни з ліричної комедії М. Зарудного «Пора жовтого листя» (постановка С. Сміяна, художник Д. Лідер, 1973). Літня вдова, народна майстриця, людина, що прагне прикрашати людське життя не тільки красивими оздобами — витворами талановитих рук, а й красивими почуттями, благородними вчинками. Вона і патетична, і поетична, ніжна й обурлива, розсудлива й мрійлива. З внутрішньою інтелігентністю, тактовністю, взаєморозумінням розмовляє вона з лісником Захаром Петровичем Некованим, що просить її руки. Поводить себе дещо соромливо, часом ніяково (мовляв, уже пора жовтого листя, куди там думати про нову родину?) і одночасно боїться образити хорошу, приємну людину. Вона, як рідну дочку, любить невістку Василю, яку зрадив непутящий син, з презирством ставиться до його нової коханки, вболіває за життєві манівці сина. Лише своєю присутністю Устина Федорівна — Ужвій створює навколо себе атмосферу чистоти, порядності, добра, святковості. Красива зовні і внутрішньо, вона справжня дочка народу — і мудрістю, і талантом, і ідеалами.



Іноді мимоволі виникала думка: чи не бачили ми в сценічному образі Устини Федорівни вже більш зрілу Наталку Ковшик — настільки цей образ такий же змістовний, життєстверджуючий, багатогранний, — Наталку Ковшик, ще більш умудрену життєвим досвідом, ще далекогляднішу і розсудливішу. Тільки іншого, більш спокійного, врівноваженого темпераменту, що відбивається у всій поведінці героїні — від зосередженого погляду до статечної ходи, від гармонійної пластики до тонких, виразних інтонацій. Знову доводиться говорити про яскраво виражену поетичність образу, близького артистці за всіма своїми даними і в першу чергу духовними, моральними, людяними.

Коли спостерігаєш за обережними рухами красивих рук, уявляєш її за улюбленою справою — створенням художніх гончарних виробів. А послухаєш, як вона мислить і говорить — справжній тобі державний діяч! Такою і є народний депутат Устина Федорівна.

«...Моя героїня — народна художниця. Її уміння від дідів-прадідів. У неї багато споконвічного, а ще більше сучасного. Вона не просто красивий посуд створює, вона нашу соціалістичну красу створює, вона оберігає і красу природи, і красу людських душ, людських стосунків. Вона — державна людина, депутат — у відповіді за все: за землю, за щастя людське! Вона бореться з набувачами, міщанами. Устина Федорівна — втілення перемоги, і в цьому для мене її привабливість», — писала артистка в своїх нотатках «Шлях до серця»<sup>10</sup>.

Досі йшлося про ролі матерів, зіграних Ужвій, які в дітях бачили своє біологічне і духовне продовження, людей, що помножують, а не розтрачують набутий батьками моральний досвід, високу свідомість і переконаність. У п'єсі «Пора жовтого листя» мати — уособлення душевної цнотливості, добра, краси — бідкається про сина, який «життя на копійки проміняв», не зумів оцінити своєї дружини Василянки, а потрапив до лабетів вульгарної, меркантильної Дуні, пішов по життю кривими стежками.

Що підкреслювала артистка в своєму образі? Звичайно, те, що втілено в самому літературному першоджерелі, — художницьку обдарованість героїні, її доброту, гуманізм, державний лад думок. Вона і Некованому симпатизує за те, що у нього «добре око». Вона і до невістки Василянки ставиться як до рідної доньки, бо бачить в ній безсребреницю, захисницю природи, чесність і порядність.

Проте артистка вносила в роль й інші, досить важливі мотиви. Вона постає не лише проти браконьєрів і осквернителів природи, а й проти «браконьєрів» людських душ. Саме з цих позицій вона таврує Дуню й інших обивательськи настроєних людей. Друге, що грала, може, підсвідомо, проте досить відчутно, — ствердження думки, що в житті треба бути не «тимчасово виконуючим» свої обов'язки (як показаний у п'єсі директор лісгоспу Роман Супрун),

а справжнім господарем країни, відповідальним за кожний свій крок, кожний рух, кожен дрібниці.

Пору жовтого листя (що так образно і поетично показано в оформленні художника Д. Лідера через розсипане жовте листя на фоні білих рушників) Устина Федорівна — Ужвій розуміла не лише як пору року, а як пору зрілості, що вимагає глибокого усвідомлення свого життєвого призначення, своїх вчинків, своїх справ.

Ще і ще раз хочеться підкреслити благородні намагання радянської актриси підносити образи простих трударів, показати їх не лише в побуті, праці, в колі службових чи родинних обов'язків, а й як прогресивно мислячих, розважливих, мріючих людей, як свого роду філософів і поетів. Тут Ужвій перегукується з художницькими позиціями М. Стельмаха, який теж малює своїх героїв — людей з народу — як мислителів, з душею, відкритою для краси. Саме такою виглядала Устина Федорівна — Ужвій. Вона красива і своїм святковим вбранням, і своєю окриленою душею, своїми життєвими і творчими критеріями, думками, почуттями. Сцени, коли освідчуються зрілі віком і молоді серцем Устина Федорівна і лісник Захар Некований у виконанні актора М. Шутька, — зразок широті, цнотливості, хвилюючого ліризму, поезії, такі люди і є окрасою життя, окрасою нашої дійсності. В них втілені кращі риси людей, вихованих в атмосфері активного діяння, творення, боротьби. І що таке відбувається десь в глибинці чи, як казали раніше, в глухій провінції, тільки більше радує серце, бо ясніше уявляєш широчінь і масштабність соціалістичних перетворень.

Ще більш громадсько пристрасну Матір ми побачили в іншій п'єсі М. Зарудного «Вірність» (постановка В. Лизогуба, художник Д. Лідер, 1970 рік). Про свою роботу над цією роллю артистка розповідала: «Про людяність в її вищому, революційному смислі говорить і Мати з «Вірності» М. Зарудного. Її сина, Максима Богда, в минулому «братішку» і червоного командира, сільського проводиря, вбили вороги Радянської влади. Мати приголомшена гєрем, проте не зломлена. Вона вирушає в далеку, нелегку для тих часів дорогу. Іде до Володимира Ілліча Леніна. В руках у неї клуночок з травами, які допоможуть вождю, не можуть не допомогти, позбавлять його від усіх хвороб. Це — образ і конкретний і збірний. Вірність материнському обов'язку усвідомлюється як вірність обов'язку перед людьми, перед людством». (Там же).

У своєму скромному селянському одязі, по-стародавньому зав'язаній хустці, сивоволоса, сувора, спокійна стоїть Мати перед розбурханим натовпом. Вона закликає односельців схаменитися, розвіяти ворожі куркульські обмови, повірити організаторам першої комуні — дія відбувається на початку двадцятих років у селі, де отаборилися колишні котовці, — бо комунари зичать добра бідноті, яка віками поневірялася в злиднях. Що ми чули в коротких, лако-

нічних закличках старої Матері — Ужвій? Сухі, наказові інтонації чи зворушливі сентиментальні умовляння? Ні те ні друге. Голос здорового глузду, життєвої мудрості, розумної перестороги. І це втихомирило розгнівану юрбу, заспокоїло засліплених трударів, яких намагалися використати у своїх провокаційних цілях ворожі елементи, що не хотіли нових колективістських форм життя. Адже комуна — це не тільки нова форма господарювання, а й нова людська свідомість, нове світорозуміння і світовідчування, чого в першу чергу і лякалися хазяїни старого життя. Саме це без будь-якого мітингового пафосу і доводила землякам Мати — Ужвій. То був заклик до свідомості роботящих людей, до їхнього серця, і він переміг. Не міг не перемогти — бо Мати — Ужвій була уособленням правди, віри, майбутнього. Скупі тверді слова, наче могутні хвилі моря, падали в юрбу і освіжали розум людей. Та й сама зовнішність старої, зосередженої, наче викуваної з металу жінки діяла заспокоїливо на односельців. То був психологічний двобій розуму, впевненості, обачливості з розбурханою стихією, і він закінчився перемогою Матері, перемогою могутньої внутрішньої сили над зовнішнім несвідомим проявом протесту проти нового життя.

Ще раз ми побачили силу, розум, революційну звитягу Матері, коли вона після загибелі сина Максима від рук ворогів вирушає в Москву до Леніна за тим, щоб йому допомогти зіллям, почути мудре надихаюче слово вождя.

Дивився я на цю сцену і думав: яка сила наснажувала цю сувору літню жінку? Що за почуття вирували в її начебто замкненому серці? Сила та в трудовому досвіді, у вірі в ідеї нового революційного світу, в ідеї Леніна, що тяжко захворів і потребує допомоги народу. Звідси та обережність люблячої матері, з якою стара — посланець народу — збирає в клуночок трави для Ілліча. Так у двох ніби протилежних ракурсах — затамованого розпачу і гніву — поставала перед глядачем Мати — жива і одночасно узагальнена постать матері-революціонерки, матері — борця за нове життя.

І за зовнішністю, і за поведінням, за ладом думок, почуттів, вимовою то була справжня жителька села, потомствена трудівниця, живий народний тип, який завжди грала артистка з органічною натуральністю, що йшло і від біографії, і від життєвих спостережень, було самою сутністю Ужвій і що відчувалося в багатьох ролях, особливо в ролях трудівниць, людей фізичної праці, чудово зіграних нею.

Той, хто дивився виставу О. Василева «Земний рай» (постановка В. Гаккебуша, художник В. Агранов, 1953) і стежив за пранням Славкою білизни в ночвах, мабуть, подумав про себе: артистка робить це дуже вміло, можна сказати, професійно. Інакше і не могло бути — і це входить до соціального малюнка образу. Відважною, переконаною підпільницею, одноступнем свого сина, діяльною натурою, істинною дочкою трудового болгарського народу, що не «під-

корявся німецьким зайдам і «своїм» вітчизняним поневолювачам, показана у виконанні Ужвій Славка з цієї п'єси болгарського драматурга.

Граючи простих жінок, артистка любила надягати на себе якусь хустку. Звернулася вона до цього традиційного головного убору і в «Земному раї». Проте не цією зовнішньою деталлю передавала Ужвій національні ознаки характеру нескореної болгарки, а всім еством героїні, що вважала підпільну революційну діяльність святою справою в ім'я визволення від фашистського полону рідної батьківщини.

Ужвій відчувала і доносила національну природу своїх героїнь так само, як і їхню соціальну сутність, духовне і психологічне життя. А вона зіграла матерів дванадцяти національностей — російських, українських, естонських, башкирських, польських, болгарських, німецьких, італійських, американських, англійських, французьких, грецьких. І в образі Славки, близькому артистці за своєю слов'янською природою, відчутно доносилося болгарське походження героїні.

Прозріння матінки Олсен з драми А. Якобсона «На грані ночі і дня» (постановка Г. Юри, художник Б. Ердман, 1951) артистка розкривала поволі, з поступовим усвідомленням того, якого лиха завдали вороги людства — фашистські вбивці — її родині, країні, людству. Суперечності життя проникли і в її похмуру кімнату, що нагадувала скоріше якусь монастирську келію, подібно до того, як і вона, одягнена в чорне траурне вбрання, нагадувала замкнену в собі, відчужену черницю. Її рідний син Херман був причетний до дій ворожих сил, а загиблий названий син Оскар віддав своє життя за честь і незалежність батьківщини, був мужнім, благородним бійцем революції, комуністом.

Тиха, скута, скорботна матінка Олсен — Ужвій нечутно ходила по кімнаті, зажурено дивилася на фотографії загиблого чоловіка і синів, начебто нічого не чула і нікого не бачила, крім биття власного серця і дорогих рис небіжчиків. Та життя само постукало в двері кімнати Олсен, примусило її оглянутися, прислухатися, зрозуміти смисл подій, що вирували навколо. І світлішав погляд, розглядалися зморшки на чолі, енергійнішою ставала хода, у всьому з'явилась життєстверджуюча активність.

У першій половині ролі, коли Олсен — Ужвій була охоплена лише сумними спогадами, її пасивний фізичний і духовний стан чимось нагадував горьківську Софію Коломійцеву. Коли я після прем'єри зауважив це постановнику спектаклю Г. П. Юрі, він, як завжди, ледь усміхаючись, сказав:

— Ви любите шукати якісь паралелі, збіги, зіставлення. Не бачу цього, — звичною сакраментальною режисерською фразою відповів мені Гнат Петрович. А потім, трохи замислившись, додав: — То, звичайно, зовнішня оболонка. Вас наштовхнула на ці думки байду-

жість Олсен, що нагадує приреченість Коломійцевої на безраднісне існування. Проте тут різне коріння людського горя і скорботи. У Горького Софія — жертва моральної спустошеності Коломійцевих, а втім, і всіх останніх; у Якобсона — тимчасовий стан матінки, що не зрозуміла ще істинного сенсу подій, тих животворних змін, що відбуваються в житті країни. А взагалі, Наталія Михайлівна блискуче показала розвиток складного характеру, духовне оновлення людини, яка начебто прокинулася від сну, широко розкрила очі на світ...

З останнім я охоче погодився, бо в образі Олсен артистка справді розкрила діалектику душі героїні, показала і соціально, і національно правдивий образ. Естонці, що дивилися цю виставу, підтвердили цілковиту вірогідність того, що робила і як поводила себе сценічна Олсен:

— В її суворому мовчанні, релігійній зосередженості, відчуженості, а згодом пробудженій активності ми добре пізнали героїню Якобсона, — говорили вони. Не часто бачиш таке органічне злиття виконавця з образом, таке глибоке проникнення у внутрішнє життя людини іншої національності. Мабуть, це найбільше доступно митцям-інтернаціоналістам.

Так само достовірно була зіграна і роль старої естонки Леєни Туйск з «Блудного сина» Е. Раннета. Не етнографічно, а з погляду розкриття національного характеру, що видно було у сценічній стилістиці образу — від ритму мови до жестів.

Доля німецької матері Анни фон Ріхтер з вистави «Зупиніться!» за п'єсою І. Рачади (постановка В. Складенка, П. Сергієнка, художник Л. Писаренко), показаної до 20-річчя з Дня Перемоги в 1965 році, дещо перегукується з долею матінки Олсен. Обидві жінки втратили на війні чоловіків і синів, обидві порівняно довго були пригнічені непоправною втратою, обдурені провокаторами щодо істинних винуватців смерті дорогих людей, обидві пройшли важке душевне випробування, поки не прозріли, не зрозуміли, хто ж справжні друзі, а хто вороги.

У Анни фон Ріхтер був ще складніший життєвий шлях, ніж у Олсен, бо вона належала до арійської знаті, була вдовою генерала, що воював проти Радянського Союзу. Вона зустрічалася зі своїми колишніми збройними противниками, з тими, кого новітні реваншисти підступно обмовили. Жінка опинилася у густому павутинні наклепників, паліїв нової війни, їй було важче, ніж матінці Олсен, розібратися в обстановці, дійти до істини.

Ужвій, що створила обидва ці образи, незважаючи на певну близькість переживань обох жінок, зуміла змалювати неповторні портрети героїнь, донести їх соціальні і психологічні відмінності. Вони різні не лише за зовнішністю. В ролі Анни Ріхтер актриса, правда, відтіняла світськість генеральші і в строгому, досить чепурному вечірньому туалеті, і в гордій поставі, і в ледь помітній зверх-

ності до радянських гостей свого брата генерала Вальтера Рахенау, що відзначав день народження.

Проте артистка найбільше творчих зусиль доклала до показу внутрішнього життя своєї героїні, що поступово усвідомлювала і підступність Мюллера, який застрелив її чоловіка, і наклеп ганебного зрадника Штумберг-Бичевського, і кровожерні плани фашистських недобитків. Артистка доповнювала драматурга, який створив досить прямолінійні, з детективним присмаком, драматичні ситуації, наділила стару Анну ще складнішими душевними переживаннями на шляху до прозріння, що відчувалось у зміні тональності діалогів, у зростаючій запитальності поглядів, у глибшій мотивації своєї поведінки. З обвинувача уявних винуватців смерті чоловіка вдова все впевненіше ставала слідчим. Поступово Ріхтер — Ужвій закономірно переходить до лав противників війни. І коли вона, опинившись у західній зоні Берліна, бачить, як войовниче марширують німецькі солдати і серед них її онук, Анна Ріхтер вигукує: «Зупиніться!.. Я мати! Мої діти, двоє синів, і їхній батько так само йшли в сорок першому. Але вони не повернулися. Зупиніться! Це шлях до мги...»

То був крик роз'явленої душі, пристрасний голос застереження, вистражданий протест матері.

Артистка, звичайно, не робила з колишньої генеральші свідомої революціонерки. Вона тонко, тактовно показала, що навіть люди такого типу активно протестують проти імперіалістичних змовників, проти паліїв нової війни.

«Материнське» з глибоким відчуттям і розумінням грала Ужвій у ролях жінок будь-якої національності.

Н. М. Ужвій довелося грати у п'єсах радянських драматургів і героїнь давніх часів, історично реальних і вигаданих. До них належить Оляна з досить мелодраматичної п'єси В. Суходольського «Устим Кармалюк» (постановка К. Кошевського, художник П. Злочевський, 1936). У драмі були мотиви неспокоїного материнства. Зрозуміло, вони звучали інакше, ніж у творах з сучасного життя. Та й п'єса В. Суходольського була побудована на інших, антагоністичних конфліктах, у ній діяли зовсім не схожі герої — ні за соціальною природою, ні за людськими якостями. І актриса переконаливо показувала ці відмінності, знаходила пластичні та інтонаційні засоби, щоб правдиво і характерно представити своїх героїнь.

У Оляні буяла інстинктивність, вирували оголені почуття, панувала неприхована пристрась. Страдництво жінки, жаль з приводу невлаштованого особистого життя, частих і довгих розлук з коханим отаманом, тривога через невідомість, очікування чогось лихого, страшного, трагічного, кохання і ненависть, життєлюбність і смуток, сміливість і вдаваність — все подавалося, так би мовити, «жирним шрифтом» — від весільного гуртового танцю з Кармалюком до трагічних прощальних слів: «Прийми, рідна земле-мати...»

Як і завжди, драматичні моменти доносилися артисткою найбільш відчутно, зворушливо. Наче стогін душі, виривалися вистраждані роками слова: «Скажи, та коли ж для себе хоч крихта щастя? Хіба можна жити отак усе життя? Усе життя над кручею висіти, обмираючи?» А коли здивований Кармалюк сумно зауважує: «Ніколи не чув цього від тебе», роз'ятрена Оляна з ще більшою гіркою відповідає: «Сподівалася на щастя... Ох, моя жіноча доля... Пішли мої літа, як вітри круг світу. Неначе й не жила...»<sup>11</sup>.

І як Оляна радіє, коли чує скупі та дорогі слова Кармалюка про те, що всюди вона була з ним нерозлучна. Зі сльозами в голосі і вкрай шаслива, вона запитує: «Чому ніколи не казав мені цього? У мене ж, опріч тебе, нікого немає. Сама-самісінька, як билиночка в полі... Як жебрак шматок хліба, ласки твоєї просила!». (Там же. С. 79).

І, наче передчуваючи щось лихе, після останнього прощання з Кармалюком замислено проказує: «Ой сама я, самісінька, як билиночка в полі... Тривожусь я... Важко. Наче щось нависло над душею... Не дав мені господь щастя, ні доброї долі... Яке наше щастя? Де воно? Круча під ногами... На що сподіватись? Ох, Устиме, хрест твій важкий, а з тобою й мені... Не дав мені господь щастя, ні доброї долі... А може, й всміхнеться нам доля за наші муки великі... Піднімуться люди...» (С. 114—115).

В останніх словах — друга лінія ролі, яка теж дуже чітко прокреслюється виконавицею. Оляна зображується не лише як вірна, любляча подруга життя легендарного народного месника, а й як свідомо спільниця, однудумець, ворог лютого панства, як поборниця прав знедоленого люду. Виструнчившись, наче перед боем, проникаючи широко відкритими очима Тадеуша Рутковського, Оляна у відповідь на його питання: «На кого Кармалюк пішов у засідку?» — спокійно, навіть дещо визивно каже: «На вас, паничу... Де б ви не були, за вами стежать тисячі людей. Не втекти вам, не сховатися од кари. Прийде час, а може, вже й прийшов...» (С. 117—118).

Так в образі органічно поєднується суспільна й особиста тема, що і бачимо майже в усіх акторських працях Ужвій. Це і робить її сценічні образи живими, повнокровними, такими, які мають і соціальну й індивідуальну біографію, відчутну історію характеру, розкриваються у безпосередніх діях, вчинках, реакціях і несуть в собі другий план, що надає її ролям додаткових, може, й незримих, проте досить важливих параметрів. Ця особливість гри актриси почувалася й раніше, та особливо це дало себе знати в Театрі імені Івана Франка.

У Єлизавети Валуа то була туга за вільним повітрям Франції, за невисловленим коханням до Карлоса. У Марини Мнішек — хворобливе бажання піднятися над оточуючим середовищем, мати можливість розпоряджатися долями підданих. У супутниці відчайдуш-

ного Кармалюка драма люблячої жінки доповнювалася материнським почуттям і обов'язком. А героїня наших часів Марина Тайга переживала не лише через родинні незгоди, а й через душевну черствість близької людини, її хвилювало майбутнє молодого покоління.

Багатозначності артистка домагалася і в інших образах, особливо в ролях з гарячим, вільнолюбивим жіночим серцем, як Анфіса з «Угрюм-ріки» В. Шишкова (інсценівка і постановка В. Василька, з художниками О. Бобровников та М. Тряскін, 1953). Ця роль хоч і бухгалтерки, проте, в повному розумінні слова дещо позначена натуралізмом, ва, Анфіса життєво правдива, людяна, така, що страждає і радіє, і сподівається, і розчаровується, роль багата на психологічні нюанси та відтінки. Рецензенти по-різному писали про цю постановку, часом досить критично, з соціологізаторських позицій підходячи до художнього явища.

Проте роль Анфіси, як було завжди в тих випадках, коли артистка зустрічалася з образами страждаючих, суперечливих жінок, Ужвій зіграла з явним співчуттям до складних і напружених переживань героїні, мистецьки бездоганно.

Це засвідчив постановник спектаклю, фахівець високого класу В. Василько:

«Це дійсно Анфіса. Це велика твоя перемога не лише як майстра, а й як жінки... Ще більше тобі мое режисерське спасибі за велику творчу насолоду, яку я дістав, працюючи з тобою над роллю Анфіси. Згадалися мені часи, коли я працював з іншими корифеями — вони так само віддано й зосереджено працювали над ролями, так само шукали органічного життєвого процесу на сцені, великої правди...» (Арх. Н. М. Ужвій).

Може, це суб'єктивне сприйняття. Та, дивлячись на Анфісу — Ужвій, я часом вбачав у ній щирість, вільнолюбність, захопленість Настасії Пилипівни з «Ідіота» Ф. Достоєвського. Справа не в схожості, тим більше однорідності образів, а в споріднених рисах чисто жіночого характеру, в певному психологічному чи краще емоційному перегуку. Може, деякого з рецензентів і злякало оце намагання актриси надати образів більшій складності, суперечності в поведінці, почуттях, стосунках з іншими дійовими особами, проте Ужвій була права в головному — необхідно уникати спрощеного трактування образу.

Н. М. Ужвій довелося зобразити не одну жінку старого світу, і серед них — пихату, підступну, владолубну мадам Стессель з «Порт-Артура» І. Попова та О. Степанова (постановка Г. Юри, художник Е. Шабліовський, 1952).

Хоч мадам Стессель і називали «командуючою у спідниці», Ужвій підкреслювала в її образі не стільки одверто «командирське», скільки підступність, приховану під личиною світської дами, показної патріотки. Артистка ніколи не вдавалася до прямолінійного

викриття, однозначного тлумачення ролі образу. Не робила вона цього і в ролі Стессель. Чим більше маскувалася генеральша Стессель, тим непривабливіше виглядала героїня. І хоч сценічна Стессель, як і годилося, зовнішньо була ошатною, елегантною, вона вміла і добре приймати гостей у своєму салоні, й успішно вершити свої мерзенні справи, по суті, торгувати життям захисників фортеці. В разі потреби чарівна, трохи сановна, посмішка прикрашала її обличчя, нерідко звучали владні, наказові інтонації, часом лице перекочувалося від страху.

Все, що було властиве дружині командира фортеці — і вправність господарки салону, і жіночу привабливість, й удавану турботу про долю «нижніх чинів», і лицемірство, цинізм, зрадництво, боягузтво, — ми побачили на сцені у виконанні Ужвій.

Своєю грою артистка характеризувала не лише безпосередньо саму героїню, а й її безпомічного чоловіка, якого з глузливою іронією грав О. Ватуля, те бездарне командування, яке не вело за собою хоробрих російських солдатів, а віддавало їх на поталу ворогові.

Хоч в інсценівці роль мадам Стессель не посідала провідного місця в подіях, овіяних славою перемог і прикрістю поразок, вона у виконанні Ужвій ставала досить помітною особою, активним чинником у створенні відповідної психологічної, морально-етичної та емоційної атмосфери зображуваних подій, наочно розкривала причину невдач доблесних російських солдатів і офіцерів, виглядала зовнішньо принадною, а насправді була зловісним злим генієм Порт-Артура.

«Вдаючись до деякої гіперболізації, сатиричної заостреності, артистка Н. Ужвій, яка показує генеральшу Стессель безсоромно підступною, одверто низькою, і артист Є. Пономаренко, який підкреслює в образі великого князя Кирила риси виродження, виправдовують гротескову манеру гри. Однак прагнення за всяку ціну до заострення характеристик приводять до того, що деякі місця в спектаклі «Порт-Артур» перевантажені «театральністю», — писав відомий ленінградський театрознавець Ю. Головащенко<sup>12</sup>.

Високо оцінив цю роботу виконавець ролі легендарного Чапаєва народний артист СРСР Б. Бабочкін. «Н. М. Ужвій чудово грає «матір-командиршу» — дружину Стесселя. Тут, як і завжди, вона виступає у всеозброєнні свого чудового обдаровання»<sup>13</sup>, — зазначав А. Бабочкін, як ми знаємо, був вельми прискіпливим і скупим на похвали актором.

Не одну «героїню інтриги» показала в театрі майстер української сцени. Стессель доповнила цю непривабливу галерею живим, виразним, чітко окресленим типом.

Невдовзі, в 1954 році, Ужвій зіграла ще одну хазяйку дворянського салону — Ганну Борлаківську з п'єси О. Ільченка «Петер-



А. М. Бучма, Г. П. Юра, Н. М. Ужвій на пероні вокзалу в Москві під час приїзду на гастролі. 30 травня 1941 р.

О. М. Ватуля, А. М. Бучма, Н. М. Ужвій, Г. П. Юра під час 2-го антифашистського мітингу представників українського народу. Саратов, 30 серпня 1942 р.







Сцена з вистави «Багато галасу даремно» В. Шекспіра. Театр ім. І. Франка. 1941 р.



Беатріче. «Багато галасу даремно» В. Шекспіра. Театр ім. І. Франка. 1941 р.



Олена Костюк. Фільм «Райдуга». 1943 р.



Маруся. «Маруся Богуславка» М. Старицького. Театр ім. І. Франка. 1941 р.



На Хрещатику в місті Києві перед військовим парадом на честь Перемоги зустрілися О. Є. Корнійчук, М. Т. Рильський, Г. П. Юра, А. М. Бучма, Н. М. Ужвій, І. С. Паторжинський. 1945 р.

Раневська. «Вишневі сад» А. Чехова. Театр ім. І. Франка. 1946 р.

Народний художник СРСР О. О. Шовкуненко пише портрет Н. М. Ужвій у ролі Раневської з «Вишневого саду» А. Чехова. 1947 р.





Кручиніна. «Без вини винуваті»  
О. Островського. Театр  
ім. І. Франка. 1948 р.

Романюк — Ю. В. Шумський,  
Наталка Ковшик — Н. М. Ужвій.  
«Калиновий Гай» О. Корнійчу-  
ка. Театр ім. І. Франка. 1950 р.



Сцена з вистави «Без вини винуваті»  
О. Островського. Театр  
ім. І. Франка. 1948 р.

Ганна Ліхта. «Змова приречених»  
М. Вірті. Театр ім. І. Франка.  
1949 р.





Глафіра — Н. М. Ужвій,  
Егор — М. М. Крушель-  
ницький. «Егор Буличов  
та інші» М. Горького.  
Театр ім. І. Франка.  
1952 р.

Анна Олсен. «На грані  
ночі і дня» А. Якобсона.  
Театр ім. І. Франка.  
1951 р.



Декада української літератури  
і мистецтва у Москві. 1951 р.  
Н. М. Ужвій та А. М. Бучма після  
творчого вечора в колі друзів —  
митців московських театрів та  
Франківців.

Любов Ярова. «Любов Ярова»  
К. Треньова. Театр ім. І. Франка.  
1951 р.



Славка. «Земний рай» О. Василева.  
Театр ім. І. Франка. 1953 р.

Маргеріт. «Крадіжка» Дж. Лон-  
дона. Театр ім. І. Франка. 1955 р.

Анфіса. «Угрюм-ріка» за В. Шни-  
ковим. Театр ім. І. Франка. 1953 р.



Н. М. Ужвій. 1955 р.





Н. М. Ужвій в артистичній кімнаті перед виходом на сцену. 1956 р.



Москальова. «Дядечків сон» Ф. Достоевського. Театр ім. І. Франка. 1956 р.



Філумена —  
Н. М. Ужвій, сини —  
М. О. Досенко,  
В. П. Гончаров,  
Ф. І. Браїченко.  
«Філумена Мартурано» Е. де Філіппо.  
Театр ім. І. Франка.  
1957 р.



Катерина Безсмертна. «Чому посміхалися зорі» О. Корнійчука.  
Театр ім. І. Франка. 1957 р.



Голова президії правління УТТ,  
народна артистка СРСР  
Н. М. Ужвій у Москві на 10-му  
з'їзді ВТТ. 1959 р.



Н. М. Ужвій і О. О. Яблочкіна на  
10-му з'їзді ВТТ. Москва, листо-  
пад 1959 р.



Виступ Н. М. Ужвій під час зустрічі артистів театру ім. І. Франка з будівниками Кременчуцької ГЕС. 1959 р.

Н. М. Ужвій разом з колективом франківців поздоровляє О. Є. Корнійчука з присудженням йому міжнародної Ленінської премії «За зміцнення миру між народами». Травень, 1960 р.



бурзька осінь» (постановка Б. Балабана, художник Б. Немечек). У цієї «українофілки», як і в багатьох подібних до неї «меценатів», мирно уживалися любителі словесності й закоренілі дідичі, що без будь-яких докорів сумління безжально експлуатували під'яремний люд, нещасних кріпосних. Саме це і було лейтмотивом образу Ганни Борлаківської на сцені Театру імені Івана Франка в спектаклі, присвяченому Тарасу Григоровичу Шевченку.

Як і завжди, артистка тонкими виражальними засобами, без будь-якого акцентування, викривального пафосу давала гостро відчутти двоїстість образу — фальшивий риторичний демократизм і справжню панську зверхність, порожнє красномовство і жорстоку діловитість.

Ще Ф. Енгельс зазначав, що тенденція художньої речі повинна випливати зсередини, з ідейного задуму і образної системи твору, з перебігу подій, розвитку сюжету і характерів, а не з якихось навмисних підказок. Тенденція сценічних витворів Ужвій так і виявлялася — і в позитивному, і в негативному, зокрема в образі Ганни Борлаківської, так само, як це ми бачили в образі мадам Стессель та в інших, де справжнє обличчя героїні ховалося під поверхню, машкарою. Це тільки актори-ремісники все виносять на поверхню, а артисти-митці дбають про поглиблений показ героїв, про розкриття їхніх прихованих якостей. Так робила і Ужвій, бо вона справжній митець, артистка тонкого художнього смаку.

Коли франківці показували «Петербурзьку осінь» у Москві в 1954 році, театральний критик Ю. Ханютін, підсумовуючи свої враження від творчості театру, писав на сторінках журналу «Театр»: «Мистецтво театру Франка — це мистецтво різких тонів, яскравих, певних барв. Його актори звичайно твердо говорять «так» чи «ні» в характеристиці своїх персонажів. Так, цілком знищує Н. Ужвій Ганну Борлаківську, показуючи за зовнішнім виглядом мадам де Сталь Салтичиху...»<sup>14</sup>.

Б. Бабочкін в уже наведеній статті «Перемоги здобуваються в боротьбі» зазначав: «Прекрасна в цьому спектаклі («Петербурзька осінь». — *И. К.*) Н. Ужвій в ролі Ганни Борлаківської. Її виконання — зразок завершеної реалістичної майстерності»<sup>15</sup>.

Давно сказано, що мистецтво перевтілення — зовнішнє і внутрішнє, фізичнє й психологічне — є перевагою справжніх митців. Це ще раз довела Ужвій у трагічно зіграній ролі безіменної матері з історичної драми О. Коломійця «За дев'ятим порогом» (постановка С. Сміяна, художник Ф. Нірод, 1972).

Скам'яніло від нестерпного горя, що довгими роками носить у своєму серці, скутою, поглинутою своїм пекучим материнським болем, ходить вона по землі, шукає і не знаходить розради, бо сина спиткала така лиха доля, що і людям не повідати. Як розповідає вона молодому козаку Максиму, «...він, синку, тут біля нас стоїть. Пани його живим у цей стовп замурували. Зимом завіє вітрига,

вдарять морози, а мені здається, що йому холодно, синочкові моєму, стоять на морозі. Схоплююсь уночі, прибіжу, обніму камінь, грию його грудьми, грию, аж поки мов теплішим стане...»<sup>16</sup>

Моторошна картина. Слухаючи Матір — Ужвій, не тільки Максим, а й глядачі проймалися палким гнівом до будь-якого гніту, поневолення, звирячих розправ, людиноненависництва. Артистка не підвищувала голосу, не зверталася до жалісливих інтонацій, а розповідь звучала як зойк душі, як сповідь приреченої на смерть людини. Монолог, та й уся роль начебто написані для артистки (робили ж це колись драматурги для улюблених майстрів, та й у наш час О. Корнійчук створив свою стару вчительку в «Крилах» спеціально для О. О. Яблочкіної), і в цьому нема ніякого гріха, бо хто так трагедійно-натхненно зіграє подібну матір, як Ужвій! І вона це зробила, розкрила безодню мук старої жінки, розкрила без будь-якого натиску, проте дуже вражаюче.

Наталія Михайлівна так говорила про роль матері:

— Ця жінка — уособлення материнства, вона сама страждаюча Батьківщина. В цій ролі у мене мало слів. Проте не довжиною написаних для тебе драматичних монологів визначається суть зробленого. Суть нашого діла, по-моєму, в тому, щоб прокласти шлях до серця глядача, ввійти в його життя живою людиною. Багато тут залежить від внутрішньої близькості драматургічного матеріалу, інакше важко ввійти в роль цілком, зажити нею, забуваючи про себе саму.

В ролях цих жінок, таких різних за характером, за національною приналежністю, я намагалася розповісти про подвиг матері, про неймовірну силу материнської любові, про мужність. Адже материнство і майбутність неподільні.

Творчим подвигом була і сама гра артистки в різноманітних ролях матерів, про що вона скромно не згадала. Адже рідко в яких ролях Ужвій так захоплено, з повною віддачею, грала, як тоді, коли мала передати складний світ (одвертий і потаємний) героїнь, часом полярних за своїм психофізичним еством, проте близьких за біттям материнського серця, за силою материнської любові.

Зовсім іншого плану мати Танкабіке з поетичної п'єси Мустая Каріма «У ніч місячного затемнення». Тут героїня волею життєвих обставин повинна була ламати себе, свою вдачу, свої звички, погляди. І Ужвій, якій була доручена ця роль у виставі франківців, теж примушена була перебороти всі свої усталені засоби і прийоми, свою художницьку манеру, акторські дані, бо зустрілася з абсолютно новим жіночим типом, новою людською особистістю. Щоб правдиво показати героїню в її феодальній всевладності, суворості, навіть жорстокості, потрібно було і озброїтися відповідними засобами, вдатися до жорстоких інтонацій, злого погляду, владних жестів і рухів. А вона ж артистка зовсім іншої вдачі — поетичної, ліричної, можна сказати, пісенної навіть і в найтрагічніших ролях.

І Ужвій належним чином перебудувалася, хоч і нелегко це було зробити.

«Суворіше, жорстокіше! — так постійно вимагав від мене режисер Сергій Сміян, — розповідала артистка. — Підкоряюсь, але здається тепер надмірно різко, надто грубо, а постановник усе наполягає: «М'якість, співучість — ваша сутність. Але для ролі Танкабіке не вони потрібні. Переборюйте її, не шкодуйте сил!» І зненацька я збагнула. Адже і Танкабіке себе не шкодує. Тому і змушена бути жорстокою. Якщо пожаліє себе — загине. Зрозуміла: ні, не лютість — сутність її характеру, а віра, наполеглива до нестями. І коли прозріє, зречеться фальшивих ідеалів Танкабіке, тоді тільки і прийдуть до неї справжня краса і сила, сила людяності і свободи. Зрозуміла я це, і роль «пішла»<sup>17</sup>.

Іншим разом артистка так охарактеризувала свою героїню: «Танкабіке стає на бій з самою собою, виривається з полону родових забобонів, знаходить справжню силу в людяності. Танкабіке несе в собі немеркнуче почуття материнської любові. Для мене насамперед мати, а згодом вже глава роду, хазяйка становища, охоронниця устоїв старовини»<sup>18</sup>.

Навіть зовнішність (насунута на лоб важка хутряна шапка, з-під неї — злий погляд, стиснуті уста, суворе, холодне обличчя) говорила про героїню як про людину, що любить і звикла командувати, не терпить заперечень, вимагає повної слухняності й покірності. Тим важче було старшині клану, що трималася на освячених традиціях, ламати усталені часом дикі звичаї та погляди, розкрити своє непривабливе минуле, піти назустріч новому, вільному світу, визнати право юних закоханих істот — своєрідних східних Ромео і Джульєтти — на своє розуміння щастя, смислу життя.

Як доречно висловився один з рецензентів вистави, відбувалося повстання проти себе і героїні, і актриси. А таке повстання найбільш складне, найбільш болюче, вимагає від майстра сцени мобілізації всіх людських і творчих сил.

То було не просто перевтілення, а докорінний перелам і власної натури, і власного творчого досвіду, на що можуть відважитися і що можуть робити лише багатообдаровані митці, до яких і належить Ужвій. «Кам'яною бабою» називали Танкабіке. Тим важче було ламати камінь, порушувати законні звичаї предків, свої власні правила. Та вона так само несамовито, як і раніше, коли була засліплена, стала на захист долі юного Ак'егета, на захист правди і свободи, розкріпачених почуттів, оновлених уявлень.

Такою виглядала трагедійна башкирська мати Танкабіке — засліпленою і просвітленою.

## БІЛЯ КЛАСИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

Н. М. Ужвій, яка почала своє творче життя з ролей української класики, знову зустрілася з ними у франківців, але вже значно до-свідченішим митцем, що по-новому дивилася і на драматургічне першоджерело, і на акторське виконання.

Незабаром після вступу до трупи Театру імені Франка актриса в 1937 році взяла участь у спектаклі І. Карпенка-Карого «Безталанна», поставленого Гнатом Юрою (художник Л. Каганіс, музика Н. Прусліна, композитора, що працював з цим театром тривалий час). Колись, ще в молоді роки, Ужвій грала в «Безталанній» Софію, співчутливо, можна навіть сказати, з боєм доносила до гляда-ча тяжкі переживання дівчини, що ревнувала без міри коханого Гната до Варки. І та Варка, коли прислуховуватися до примовлянь Софії, виглядала «злим генієм», що зазіхав на щастя бідної дівчини. Варка здавалася наївній тоді аматорці жорстокою, злою, егоїстич-ною особою, загарбницею чужого щастя.

Що ж зараз бачила актриса в своїй новій героїні? Людину, яка теж прагнула щастя, ласки коханої людини, відстоювала своє право кохати і бути коханою. Можливо, вона комусь і завдавала страж-дань, розбивала чийсь райдужні сподівання, та це не її провина. Хіба можна наказати серцю — не люби, не лети птахом до судже-ного, не бийся так голосно в присутності дорогої людини, будь байдужим, холодним, спокійним. Важко, дуже важко. Та й не треба обкрадати самого себе. Бо ж які ще є розради в їхньому обездоле-ному житті? Тож Варка і не вважала себе «злою розлучницею», врямо кажучи, боролася за Гната, за своє жіноче кохання.

Можливо, таке трактування ролі Варки і не цілком відповідало звичному показові героїні Карпенка-Карого. Проте образ, створе-ний актрисою зрілого творчого віку, був начебто запереченням ко-лишнього уявлення про суперництво Софії, ставав новим прочитан-ням класичного твору, новим зображенням традиційного образу, привнесенням в роль свого бачення, свого розуміння, своїх соціаль-них і психологічних акцентів.

Роль Варки значніша, масштабніша, ніж роль Софії, яку Ужвій грала в молоді роки і яка переважно виступала у вигляді сентимен-тальної особи, з самого початку приреченої на трагічний кінець. Варка — вольова, активна, наступальна, окреслена драматургом різнобічно. Вона й нестямно кохає, й зухвало інтригує, і мучиться, і радіє, і сумує, безсоромна і цнотлива, невгамовна, охоча на вигад-ки, словом, незвичайна, яскрава особистість. Недаремно Гнат каже про Варку: «Пальона, каторжна, і гарна, як маків цвіт».

Героїня наділена бурхливим темпераментом, що видно з її дій, і з її мови — пристрасної, гарячої, нестримної. Творити такий образ і приємно, бо є що грати, і нелегко, бо героїня діє майже протягом усієї п'єси, автор вклав у її уста довгі монологи, запальні репліки,

що вимагають від виконавиці неабияких сил, почуття, творчої енер-гії. І все це знайшлося в актриси, вона правильно відчувала в ролі Варки відгомін шекспірівських пристрастей, шіллерівського пафосу, пушкінської мудрості.

«Безталанна» справді одна з глибоких драм І. Карпенка-Карого, де найменше етнографії і найбільше соціальних мотивів та психо-логізму. І хоч п'єса, за прикладом багатьох інших творів, побудова-на дещо традиційно, у вигляді «любовного трикутника», проте вона правдиво і глибоко простежує людські долі і характери. І насампе-ред Варки — зі складним світом її переживань, бо пристрасті у неї беруть гору над розумом, над свідомістю. Вона живе Гнатом, і вдень і вночі лине до нього думками, наче заворожена, ходить по його слі-дах, умовляє, закликає, чекає: «Знов нема Гната!.. Чого ж він не виходить? Вчора прождала вечір у леваді, як на голках: вітер шерх-не листом або пташка спросоння крилом порсне, а в мене серце заб'ється і душа замира — думаю, він, а його нема... Вернулась до-дому, мов у ступі стовчена, і дома не спала до світа: ждала, чи не прийде. Миша гризне, а мені здається — підійшов. Схоплюсь, ноги й руки дрижать, до вікна... — нема... і не було! Сама сьогодні його звала... жду знову, горю вся, як у вогні, а його нема... Ох! Нещасли-ва моя доле: ні молодиця, ні вдова! Нащо пізнала ті хвили пекучо-го кохання?..»<sup>19</sup>.

Останні слова Варки — Ужвій звучали неголосно, але з таким боєм, що набували гострого трагізму. Так, кажуть, закінчувала цей монолог велика Марія Заньковецька, в репертуарі якої Варка була однією з основних ролей.

Через півроку після постановки «Безталанної» Ужвій знову зу-стрілася з однією з популярних героїнь української класики — з Марусею Шурай з п'єси М. Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (переробка І. Микитенка, постановка Г. Юри, ху-дожник А. Петрицький). Знову завдяки своєму високому мистецтву артистка перетворила звичайну мелодраматичну роль на образ ликої трагедійної сили, який потрясав і давно обізнаного з п'єсою глядача, і нову, вибагливу аудиторію столиці Радянського Союзу. Коли франківці напередодні війни гастролювали в Москві, «Прав-да» та інші центральні газети виступили зі спеціальними статтями про виставу, в яких роботі Ужвій було присвячено чимало захопле-них рядків. Так, авторитетний театральний критик В. Городинський писав: «...Н. Ужвій... не грає, а живе на сцені в найблагороднішому і найпрямішому розумінні цього слова. Одна з найвидатніших ра-дянських актрис Н. Ужвій просто незабутня в ролі Марусі Шурай. Життєрадісна, весела дівчина на початку п'єси, Маруся — Н. Ужвій поступово набуває все трагічніших рис, і коли в сцені вечорниць Маруся, жорстоко ображена Грицем, як підкошена падає на землю, в залі на деяку мить панує повне мовчання; Маруся — Ужвій не тільки зворушує, а й потрясає [...] Дуже важко розповісти про гру





власницькі порядки), одухотворена актрисою. В образі Анни Задорожної Ужвій з величезною правдивістю і хвилюючою щирістю показувала нехитру самотню горянку, що віддала коханій людині усі свої нерозтрачені почуття.

Хай спідлоба, похмуро дивиться осоружний чоловік, хай обпалюють її недвозначні погляди сусідів, хай кожен її крок супроводжують людські пересуди, але Анна — Ужвій, немов квітка до сонця, тягнеться до жаданої, обожнюваної людини. Про це говорив і ласкавий її погляд, легка хода, осяйна усмішка. Здавалося, щастя несло її по землі, вітер радощів кружляв по дому.

Пізно знайдене, тривожне щастя сповнювало жінку. І ніщо, навіть найтяжча розплата, не могло примусити її відмовитися від не судженого, проте до самозабуття коханого Михайла.

Така Анна — Ужвій після несподіваної зустрічі з колишнім нареченим, незабутнім Михайлом Гурманом, якого вона, через свідчення братів, вважала загиблим.

— Ти хочеш бути щасливою? — питає у неї Михайло.

— Хочу, — тихо, не ймучи віри своєму щастю, відповідає Анна.

— Так будеш моєю?

— Буду, — так само тихо, але з якоюсь фанатичною нестямю каже Анна — Ужвій.

Вона заждалась цього кохання, цього щастя, вкраденого у неї несправедливою долею, злидним життям, лихими братами.

За вказівкою цісарського жандарма Михайла Гурмана чоловіка Анни Миколу Задорожного ведуть у тюрму. Скорботно прощається він з Анною. За інерцією вона ще втішає чоловіка, але в байдужих інтонаціях і в спрямованих кудись в далечинь очах, в усій очікувальній позі Анни відчувалося, що серцем своїм вона вже горнеться до іншого, що думки її плачуть мрію про близьку зустріч з коханим.

У сцені перед корчмою, коли Гурман — Добровольський тягне Анну — Ужвій танцювати, вона, почувавши на собі осудливі погляди односельців і в собі ще не заглушений голос сорому, ніяковості, спочатку вагається, огинається, просить у неба допомоги: «Господи, додай мені сили!», а потім, захоплена своїм нездоланим почуттям, махнувши на все рукою, наче кидається у вир, йде за Гурманом танцювати. Хай, мовляв, буде що буде, аби відчувати біля себе коханого. Ось що виявляється в спочатку непевних, а потім все рішучіших кроках Анни — Ужвій, в її постаті, що поступово випростовується, в її дедалі сміливішому визивному погляді.

Все життя Анни належить тепер одному йому — владарю всіх думок і почуттів, Михайлу, з яким її силоміць розлучили у дівочі роки. Анна не живе, вона перебуває в світі мрій, що валять і лякають, обіцяють щастя і горе.

Четвертий акт. Анна сама в хаті. Вона пряде, рахуючи нитки. Але здається, що рахує вона довгі хвилини розлуки з коханим. Сьомий день, як його немає, і туга заповнила її душу. Вона думає про

всепоглинаючу владу Михайла над нею, про його силу, і складні почуття вирують у грудях. То вона говорить: «Який страшний!», то широко признається самій собі: «Вся тремчу, а так і здається, що то-ну в нім, роблюсь частиною його!» Тут Анна — Ужвій розкриває силу своєї затаєної пристрасті. Вона не говорить, а задихаючись, шепоче ніжні слова, не дивиться Михайло. Анна вся перетворилася на слух. І який віддих полегкості вихоплюється з її вуст, коли вона чує знайомі, жадані слова: «Добрідень, Анно!»

Кохання — то горде, незалежне, то гірке, шалене, страшне своєю навальністю — охоплює душу Анни — Ужвій. «Нехай робить зі мною, що хоче», — вигукує вона на адресу чоловіка. Йй усе байдуже, аби коло неї був Михайло. Покірлива, віддана своєму божеству, аби коло неї був Михайло. Покірлива, віддана своєму божеству, змучена жінка глухо, ніби смертник на ешафоті, промовляє до Миколи: «Я тепер одного пана знаю — його... Що він мені скаже, те й зроблю, а більше ні на що не оглядаюсь. Ганьба, то ганьба, смерть, то смерть».

Трагедія трьох людей, в яких відібрано щастя, радість, яких примусили страждати, каратись, мимоволі завдати одне одному зла, закінчується страшною розв'язкою — вбивством. Доведений до розпачу, сп'янілий, Микола кидається з сокирою на свого суперника Михайла.

Неповторний виконавець ролі Миколи Задорожного Амвросій Бучма давав зрозуміти, що його рукою вела не зла воля, не кривава помста, а зневажена людська гідність, нестерпна образа, горе, відчай. Адаже у нього відібрали єдиний промінь світла, яким він зігрівався в житті, — Анну.

В останніх сценах у Анни мало тексту, проте Ужвій красномовною мімікою, очима, що розкривали таємниці душі героїні, гостро передавала силу пристрасті і мук Анни, яка ніби відчувала наближення близької катастрофи. Саме тому з такою одержимістю, запальністю горнеться вона до Михайла, саме тому з таким хворобливим захватом дивиться на дещо самовпевненого, якщо не зухвалого красеня жандарма, яким його показував актор В. Добровольський.

Збуджена, неспокійна, трагічна Анна в дні, коли вона ціною великих душевних страждань знайшла своє коротке щастя. До цієї трагедії героїні артистка готувала глядача заздалегідь, з перших сцен спектаклю. Як тривожно стрепенулась Анна — Ужвій, коли судка сказала їй про появу в їхніх краях Михайла Гурмана. З яким острахом думала вона про можливу зустріч з ним. Сили небесні закликала вона на допомогу. «Господи, рятуй мене!» — шепотіла Анна, залишаючись наодинці. І в цьому тремтячому шепоті — прокляття долі, що приречла її на безпросвітне животіння з нелюбим чоловіком, заклик до опору фатальним подіям, що насуваються, надія на те, що гроза обмине її.

Експозиція вистави досить промовиста: красива, тиха, скорботна Анна чекає повернення чоловіка з лісу, схвильовано прислухається до завивання вітру. Ще без причини, але вже неспокійно б'ється її серце, вогниками тривоги спалахують сумні очі, судорожно стискаються пальці. Анна сповнена напруженого чекання — і не стільки чоловіка, скільки коханої людини, яку вважала давно загиблою. Вона кличе на допомогу почуття подружньої вірності, думає про кару божу, про пересуди сусідів, про можливу розплату, проте поступово, сама того, можливо, не бажаючи, видає вона свою затаєну мрію: хоча б одним оком глянути на Михайла. Ось він показався у дверях — і жах охопив Анну — Ужвій. Вона немовби обважніла, втратила здатність рухатись, не може навіть простягти руки гостеві.

Відтоді як з'явився Михайло в хаті Задорожних, втратила Анна спокій. Тисячі суперечливих почуттів розривають її груди. Що йому потрібно від неї? Навіщо судилось їй зв'язати своє життя з убогим Миколою? Чому вона позбавлена щастя? Ой, як тяжко порушувати клятву, дану богам і людям! І чому серце таке неслухняне? Коли ж рука Михайла торкнулась Анниного плеча, жінка забула про всі божі і людські закони: хай очі ще опущені долу, але постать спрямована вперед — ось-ось вона кинеється назустріч своєму коханому.

Вагаючись, побоюючись, сперечаючись сама з собою, опираючись владним умовлянням Гурмана, поступово здає свої позиції Анна. І кінець кінцем, відвернувшись від гіркого минулого, безрадісного теперішнього, вона простягнула руки — цього разу вже легко, як пух, — назустріч трагічному щастю, назустріч неблаганній долі.

Так конкретно і символічно накреслюється той образ сп'янілої від зненацька знайденого щастя Анни Задорожної, який з натхненням змалювала Ужвій і який набув тонких нюансів у драматичній історії, переповіданій великим Каменярем.

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

Не раз Наталія Ужвій оспівувала на сцені красу жіночої душі, не раз розкривала її багатство в radoшах і жалях, щасті і стражданні. У ролі Анни Задорожної артистка робила це особливо захоплено і зворушливо, відстоюючи право на щастя хоча б в особистому житті. Анна — Ужвій цим самим висловлювала протест проти нелюдських порядків власницького суспільства.

Вийшов напрочуд виразний образ — і внутрішньо, і зовнішньо. Все було продумане і відчуте, все було розраховано до деталей — від характерного гуцульського вбрання до постолів, від вимови до ходи.

Коли франківці вперше показували «Украдене щастя», багато хто, дивлячись на Анну Задорожну у виконанні Наталії Ужвій, здивовано

знижував плечима: навіщо, мовляв, знадобилась артистці ця підкреслена співучість, ця дещо розтягнута мова — здавалося, що Анна не говорить, а співає. Проте кожен, хто бував у карпатських верховинах, знає, що, зображуючи Анну, Ужвій не декламувала, як це могло здатися на перший погляд, а правдиво, життєво передавала у своїй мові співучі інтонації жительок Карпат. Артистка наділила свою героїню й іншими рисами гуцулок. Які плавні рухи Анни — Ужвій! Вона нечутно пересувається по сцені, не йде, а наче пливе. Ця пластичність, взагалі властива Наталії Михайлівні, більш ніж доречна в даній ролі. Саме карпатські верховинки вражають дивною, можна сказати, ритмічною ходою.

У цій винятковій ідейно-мистецькій роботі артистці, за її власним визнанням, значно допоміг чудовий партнер Амвросій Максиміліанович Бучма, що грав Миколу: «Яку хвилю почуттів і нюансів психологічних викликав у моєї Анни Микола — Бучма?» — запитувала сама у себе Н. М. Ужвій. І відповідала: «Найбільше допомогли мені очі Миколи — то повні покірливої любові, то скорботні, то докірливі, то благальні, то безнадійно приречені, то гнівно пристрасні і протестуючі. Тому в четвертій дії, коли Микола питає Анну, чи вона не любить, і не любила, і любити не зможе, Анна трічі відповідає: «Ні». Перше «ні» вона каже, не дивлячись на Миколу, впевнено. Друге, страшне для нього «ні» їй тяжко сказати — вона зустріла його очі, а проте все ж каже це «ні», каже якомога м'якше, так, ніби просить пробачення за те, що не може його любити; і третє «ні» каже, відводячи від Миколи погляд, як і він од неї, бо Анна не може знести його страждання, хоч у самій іде боротьба за свою любов, за своє украдене щастя. Тільки тому з'явилися на ці три «ні» різні інтонації, три психологічні стани. Я взяла цей приклад як найкращий за текстом діалог, де підтекст говорить більше за словом...» 22

Вистава «Украдене щастя», поставлена до двадцятирічного ювілею франківців, була не лише даниною своєму духовному патрону — І. Я. Франкові, чий ім'ям названо театр, а стала значним художнім явищем насамперед завдяки своєму глибокому соціально-філософському трактуванню, винятковій обсаді, талановитій грі акторів — основних учасників драматичного конфлікту. Вона була прихильно зустрінута громадськістю. Вісімдесятирічний П. К. Сагаанський у своєму ювілейному привітанні франківцям писав: «Радісно мені, старому, бачити, що художні цінності зростання радянського театру. Хай же пишним цвітом квітне цей театр, хай зоріє ясною зорею. Хочеться сказати франківцям і Гнату Юрі: «Так, товариші! Так, друзі! Так, діти мої! Правильно. Працюйте й далі так само наполегливо. Боріться ще наполегливіше за художню принциповість у театрі. Ми колись зорали ниву, а засівайте її вже ви. Засівайте ж її далі добірним зерном великої художньої правди, і хай виростає

й колоситься золота нива творчих успіхів і великих досягнень нашого радянського театру»<sup>23</sup>.

«Добірним зерном» були образи, створені в «Украденому щасті» А. Бучмою, Н. Ужвій, В. Добровольським, хоч не всі вони цілком відповідали авторському задумові, не всі були скрупульозно прочитані щодо кожної репліки і ремарки. Проте загальна соціально-філософська ідея монументального твору Івана Франка була розкрита глибоко, сильно, художньо яскраво.

Високу оцінку дістала вистава, її виконавці в українській і всесоюзній критиці. Коли франківці показували «Украдене щастя» в Москві, один з досвідчених рецензентів В. Залеський на сторінках «Советского искусства» так писав про Анну — Ужвій: «Роль Анни позбавлена будь-яких зовнішньо ефектних положень і ситуацій. Вона вся побудована на напівтонах. Правдиво і щиро грати таку роль можна тільки в тому випадку, коли актриса наближає до себе почуття і переживання своєї героїні настільки, що вони стають наче її особистими, близькими й до кінця зрозумілими. Повного і беззастережного перевтілення потребує ця роль, і такого повного злиття з образом досягає Н. М. Ужвій.

З яким внутрішнім трепетом грала Ужвій сцену, в якій Анна вперше дізнається, що коханий Михайло не загинув, як це говорили їй брати, що він живий і зовсім поруч. Вже тут роль Анни набувала високого трагедійного звучання. Проте ні крику, ні стогону. Анна — Ужвій наче онімїла. І тільки широко розкриті очі, безпомічно опущені руки, ледь відкинута назад голова виявляють збентеження її почуттів.

Інтенаційне багатство Н. М. Ужвій було дивовижним. Актриса дуже економна в своїх рухах, і хвилювання Анни вона передавала зовнішньо дуже скупю. Ось Анна стоїть перед корчмою. Погляд її спрямований в той бік, звідки повільно наближається випущений з тюрми Микола Задорожний. Притулившись до стовпа, увінчаного пучком сіна і сулією з-під горілки (традиційна емблема придорожного трактиру), вона стоїть нерухомо, застигла, заціпенїла, мов біля ганебного стовпа. Навіть крик, що вирвався з грудей: «Господи, пропала я, Микола!», звучить приглушено, без драматичної афектації. Та скільки сили, пристрасті виражено в цих словах! Ось воно — справжнє людське горе, ось воно — дійсно украдене щастя!

Анна — Ужвій залишається біля стовпа непорушно, тільки широкі розкриті блакитні очі виявляють її збентеження. На мить в цих очах блиснули відчай, страх, благання. Блиснули — і погасли. І коли Микола запитує: «Чому ж не здоровкаєшся зі мною?», Анна — Ужвій вже без розгубленості, скоріше з огидою і ненавистю, відповідає: «У нас ще буде час здоровкатися...»

Під час розмови з Миколою, наче підводячи підсумок свого життя з ним, вона тричі вимовляє «ні». І кожного разу це слово сповнене різноманітних відтінків...»<sup>24</sup>.

Високу оцінку виставі в цілому, і режисурі, і виконавцям провідних ролей зокрема, дала на своїх сторінках «Правда». Про Ужвій газета писала, що артистка «знайшла багато рухів, чудових у своїй простоті і виразності, щоб без слів розкрити всю глибину почуттів Анни»<sup>25</sup>.

Етапною роботою актриси став і наступний образ української класичної драматургії — Марусі Богуславки з широко популярної однойменної п'єси М. Старицького. Перші спроби розкрити досить складний і суперечливий образ нещасної бранки зробила Ужвій ще на підмостках Одеської держдрами більш ніж піввіку тому, про що згадувала актриса в автобіографії і художній керівник театру Марко Терещенко в своїх мемуарах «Крізь лет часу».

Вже досвідченим, визнаним майстром знову зустрілася артистка з образом Марусі Богуславки (постановка Г. Юри, художник С. Мандель). Прем'єра відбулася в перший день нового, 1941 року. Глибоко осмисливши цю роль, яка часто трактувалася дещо традиційно, виключно мелодраматично, артистка прагнула до найповнішого розкриття трагедійної сутності образу, більш поглибленого показу складної долі громадянки-патріотки, коханої жінки, люблячої дочки й матері. Виконавиця уникала прямолінійності, полегшечості у зображенні своєї героїні, в розкритті її гострих, важких, досить строкатих переживань.

У різному душевному стані бачив глядач Марусю Богуславку. То вона поставала перед ним молодою, привабливою козачкою, то страждаючою невільницею, то її роздирали суперечливі почуття, то вона вагалася між особистими симпатіями і патріотичним обов'язком. Артистка не знімала зі своєї героїні відповідальності за її вади і примирення з дійсністю, з рабським становищем, давала відчуття, що справжня патріотка, істинна дочка народу мусить бути послідовною в своїх вчинках, почуттях і бажаннях. І цей другий план свого образу артистка з кожним разом доносила все ясніше і голосніше, особливо під час Великої Вітчизняної війни, враховуючи настрій глядача, історичну обстановку, відчай і горе батьків, чії діти стали бранцями жорстоких поневолювачів.

Разом з тим Ужвій хвилююче передавала і всю глибину страждань полонянки, що аж ніяк не суперечило новим тенденціям ролі, новому творчому задуму.

А перед тим Маруся Богуславка — Ужвій хвилювала своєю юнацькою безпосередністю, страдництвом полонянки, невимовною журбою за рідним краєм, вільним козацтвом, незабутньою батьківською оселею. Виразною інтродукцією звучала на початку вистави сумна пісня сліпого кобзаря про нерівну героїчну боротьбу запорожців з ворожими силами, що сприймалася як символічний натяк на обов'язок будь-якої людини бути мужньою перед лицем насильства. Наче зачарована, з гордістю за хоробрість побратимів і з глибокою печаллю з приводу їхньої загибелі, трепетно слухала сумну

думу кобзаря Маруса — Ужвій і не могла приховати сліз на своєму горем оповитому обличчі. Вона начебто розкриває передчуття героїнею своєї майбутньої трагічної долі.

Наче птах, позбавлений рятівних крил, простягала вона свої слабкі руки до ширяючих у синьому небі лебедів і голосом, сповненим невимовної туги, приреченості, безпорадності, задушевно співала пісню: «Лебеді мої, лебедятка». То спогад про далекі дні молодого вільного життя, про нездійсненне щастя, то лірична думка про коханих дітей і ще добре не усвідомлене рішення про майбутній подвиг. Він звершується з такою майже фанатичною відчайдушністю, твердістю, непохитністю, що дивуєшся, як може так духовно переродитися людина. Зникла невільниця, рабиня в привілейованому становищі ханської наложниці, постав мужній народний борець проти поневолення і мордувань, за життя і свободу побратимів.

Ще раз зустрілася Н. М. Ужвій з «Марусею Богуславою», але вже в образі матері полонянки — старої Ганни в спектаклі, поставленому в 1970 році (режисер Д. Чайковський, художник Ф. Нірод).

Після Марусі Богуслави глядачі побачили Ужвій в 1948 році в ролі артистки Ваніної з «Житейського моря» І. Карпенка-Карого (постановка Г. Юри, художник М. Драк, який був одним з найстаріших сценографів Театру імені Івана Франка). Людмила Павлівна Ваніна — кокетлива прем'єрша мандрівного театру — образ, що фігурує і в попередній п'єсі драматурга «Суєта». Вона розбиває сімейне життя актора Івана Барильченка, не цурається залицять інших поклонників, веде себе досить вільно, примхливо, тішиться своєю дешевою акторською славою, успіхами у чоловіків. Проте вона серйозно кохає Барильченка, все робить, щоб не відпустити Івана від себе, відчувати його кохання, ласку, увагу.

Загалом, вона не дуже глибока, складна, змістовна натура. Можна, звичайно, під оплески, зобразити таку собі пурхаючу в пеньюарі манірну провінційну примадонну, претензійну жінку, палку в коханні, маловимогливу і в житті, і в мистецтві. Та виконавиця Н. М. Ужвій, начебто і не відходячи від задуму драматурга, що, за свідченням його дружини Софії Тобілевич, написав «комедію звичаїв та характерів»<sup>26</sup>, надала образу Ваніної більшого змісту. Її Ваніна — героїня і жертва тогочасної дійсності, героїня в розумінні і свого небуденного становища, і чоловічої прихильності, і жертва панівного суспільства, яке бачить у ній не стільки митця, творця духовних цінностей, скільки привабливу особу жіночої статі, щось подібне до того, як дивилися сумнівні шанувальники театру на актрис у О. Островського.

Як каже Івану Барильченку один із штатних залицятьників Ваніної, капітан власного комерційного пароплава: «Приятна баба! Смілива, весела, красива — бой-жінка. Жанр, знаєм, сучасний, нервокипучий, модерн, що тепер в моді»<sup>27</sup>.

І знову ж у сценічній Ваніній добре відчувався підтекст образу,

підтекст, який вносила радянська артистка Ужвій. Вона всією своєю поведінкою поволі проводила ту думку, що служити мистецтву треба чистою, відданою душею, всім своїм способом життя, громадськими інтересами, художницькими ідеалами.

Ідеться не про спрощене примітивне викриття героїні, а про обґрунтування і з'ясування причинності її поведінки, вдачі, долі.

Ужвій теж розуміла п'єсу як «комедію звичаїв і характерів», вірніше, вдачі і характерів. Вона чимало зробила для того, щоб розвінчати примадонну і показати в образі героїні неповторний людський характер — кокетливу артистку і жінку, що вміє викликати гучні оплески, і чоловічі пристрасті. Ця кокетливість виразно проявлялася і в показних, часом манірних позах, знадливих поглядах, грайливих інтонаціях. Рідко в працях Ужвій почувалася така мобільність, як в рухах актриси Ваніної.

— Бачте, — ніби говорила Ужвій, — до чого призводить награв і в житті, і в мистецтві. У справжніх ширих митців його не буває. Тож будемо справжніми ширими людьми і ширими митцями.

Так сприймався другий план сценічної Ваніної з «Житейського моря».

У цій виставі виявив свій яскравий комедійний хист Гнат Петрович Юра в образі Стьопочки Крамарюка. Актор здавна був небайдужий до героїв Карпенка-Карого. У скарбниці українського театру атракційного мистецтва назавжди залишились такі яскраві, соковиті сценічні витвори Гната Юри, як Мартин Боруля, Терешко Сурма, Бонаventura. До них належить і Стьопочка Крамарюк, чие вимушене пристосовництво і угодовство тонко і м'яко показано актором, що в кожній, навіть викривальній ролі намагався простежити і людяні риси персонажа.

\* \* \*

Російська класика завжди вабила Ужвій соціальною значущістю і психологічною наповненістю своїх крупно виписаних жіночих образів. І тих, у кому утверджувався високий духовний і моральний світ представниць прогресивного суспільства, і тих, хто через різні обставини не зберегли свого людського достоїнства, негідно поведилися, виявляли негативні риси свого класу, середовища, часу.

Часто артистка була першою виконавицею на українській сцені ролей російської класики. Таке сталося й у виставі «Борис Годунов», присвяченій 100-річчю з дня смерті О. С. Пушкіна (режисер Б. Сушкевич, художник Г. Руді, композитор Ю. Шапорін, переклад М. Терещенка). Театр запросив провідних майстрів братнього російського народу, подбав про добру обсаду для того, щоб показати українському глядачеві геніальний витвір «сонця російської поезії» у всій його величч, глибині, красі, історичній, життєвій і художній правдивості.



В ролі Марини Мнішек Ужвій виступала як суворий суддя людської ницості, підступності і лицемірства. Вона трактувала свою героїню як честолюбну політичну інтриганку, що не гребувала нічим. Усі свої природні дані, всю свою багату сценічну техніку застосувала актриса, щоб з граничною виразністю зобразити Марину Мнішек такою, якою її створив великий поет. Хижість, безсердечність, безмірне владолюбство Марини вона майстерно розкривала в одній лише знаменитій сцені біля фонтана, під час напруженого словесного двобою між Самозванцем Дмитрієм, якого грав П. Сергієнко, і Мариною. Вона була то вкрадливо доброю, то владною і вимогливою, манила своєю неприступністю.

Недовго перебувала артистка на сцені, але образ, створений нею, так чітко був окреслений, що надовго залишався в пам'яті.

Нічна сцена в саду самборського воеводи Мнішека закінчувалася словами Дмитрія:

«І плуває, і в'ється, і повзе,  
І слизне з рук, сичить, грозить і жалить.  
Змія, змія!»<sup>28</sup>.

Перед тим Марина одверто і зухвало розкривала перед Самозванцем свою мету:

«...Щоб я могла з тобою поруч сміло  
Піти в життя — не як дівча сліпе,  
Не як раба бажань непевних мужа,  
Наложниця покірлива твоя —  
А як тебе достойна всім дружина,  
Пособниця московського царя».

(Там же).

А коли безрідний юнак, бідний чорноризник признавався Марині, що він самозванець, людина «без роду та племені», шляхтянка обурювалася не правдою слів безтямно закоханого фальшивого Дмитрія, а його наївною щирістю, квалістю духу, невмінням приховати свою справжню мізерну біографію від усіх, у тому числі й від неї. «Чим хвалиться безумець!» — вигукнула роздратована Марина.

Самозванець жалкував, що він розкрився перед пристрасно коханою жінкою, що ніколи «ні під ножем, ні в муках катування» не викаже своїх таємниць, гордо виголошував свій патетичний монолог «тінь Грозного мене усиновила, Дмитрієм із гробу нарекла», прощався з зарозумілою панянкою. Стривожена і задоволена Марина зупиняла Дмитрія розважливими словами:

«Стривай, царевичу.  
Тепер я чую річ не хлопчика, а мужа, —  
вона мене з тобою мирить знов».

І тут же з одвертим цинізмом нагадувала Самозванцю:

«Та чує бог — поки твоя нога  
Не стане ще на приступки до трону,  
поки ще на царстві Годунов,  
кохання слів не буду слухать я».

(С. 532).

Тоді ж і народилося у Дмитрія зловісне визначення Марини як огидної гадюки. З цього і виходила актриса в своїй пластичній та інтонаційній характеристиці героїні. Сценічна Мнішек і плазувала, і сичала, і жалила, облещувала і загрожувала, виступала в багатьох личинах, аби збудити, розпалити честолюбні наміри Самозванця, штовхнути його на активнішу боротьбу за оволодіння московським престолом.

Поведінка Мнішек — Ужвій блискавично змінювалася в залежності від того, яку вона натягувала маску — чи то палкої, пристрасної жінки, чи то гордої, неприступної шляхтянки, чи то підступної спокусниці, що фанатично прагнула стати московською царицею. Останнє бажання вище за всі почуття — честь, гідність, сумління, порядність. І це відбивалося в погляді, інтонаціях, міміці, позі Ужвій. Очі сценічної Мнішек виблискували вогнем уявної всевладності, обпалювали бажаним тріумфом, пронизували вітрами зневаги і презирства, обдавали арктичним холодом, глузували, іронізували, спопеляли, обіцяли неземні радощі. І коли Самозванець визнав, що йому дорожче за всі державні переваги її кохання, Мнішек скинула з себе вдавану маску і з металевого царя.

Щоразу змінювалися й інтонації. Вони були то благальні, то зневажливі, то нищівні, то підслесливі, то осудливі, то гнівні. Слова звучали і як ніжний шепіт теплого вітерця, і як різкі пориви бурі. Вони милували вухо, як чарівна пісня, і викликали образу й обурення.

Напруженість розмови відчувалася і в мінливості мізансцен, у частій зміні пози героїні — вона то наближалася до Дмитрія, то віддалялася, то нахилялася, начебто для ласки, для поцілунку, то завмирала в недоторканій неприступності. Настрій героїні дуже різно давав себе знати в міміці, жестах, рухах, у постаті, яка промовисто передавала всі відтінки реакцій Марини.

Жагу влади Мнішек, несамовите прагнення її надягти на себе царську корону артистка показувала не як щось фатальне, патологічне, а як визначальну рису характеру дочки польського магната, до ніг якої не раз схилялися «князі і рицарі шляхетні».

Нічна сцена біля фонтана — лише епізод у монументальній драмі О. С. Пушкіна, що зображувала, за словами автора, одну з найдраматичніших епох російської історії. Проте епізод дуже значний не лише з погляду розвитку драматичної дії, розкриття образу Са-

мозванця Дмитрія, який за допомогою поляків захопив російський престол, а й з точки зору показу політичної та психологічної атмосфери подій, часу, тих сил, які брали участь у боротьбі за російський престол в епоху «великого московського розорення». Тож сутічки Марини Мнішек з Самозванцем — не просто суперечки на особистому ґрунті, не якісь там інтимні свідчення, а один з важливих моментів політичної боротьби. Марина служила ніби каталізатором, що активізував позицію Самозванця. І це усвідомлено в рішенні сцени, в грі артистки. Мнішек — Ужвій — і своєрідна людська індивідуальність, і політична постать, якщо враховувати її участь у зображуваних подіях. Саме тому цей епізод так багато важив у виставі франківців.

Класика, особливо така грандіозна класика, як пушкінська трагедія, вимагала від діячів театру мобілізації всіх духовних ресурсів, хисту, майстерності, щоб наблизитися до геніальних задумів автора. Вона ж, власне кажучи, і ґартувала таланти, надавала в розпорядження режисерів важкий, але вдячний матеріал, що спонукав до роздумів, до пошуків, породжував творчу фантазію, давав безліч можливостей для розкриття складного внутрішнього світу героїв. Класика саме тим і безсмертна, що кожне людське покоління бере з неї щось своє, близьке, вичитує те, що написано автором, і те, про що він думав, що закладено в підтексті, між рядками, що актуальне і сьогодні.

У класиці й епізод — важливий, значний, вагомий. Саме так підходила Ужвій до образу Марини, який, розкриваючись у взаєминах із Самозванцем, по суті, проливав світло на всю п'єсу, брав незриму, проте відчутну участь у загальних подіях твору, в його складних конфліктах, колізіях, ситуаціях.

Артистка не раз висловлювала свою вдячність класичній драматургії за глибину, всебічність ролей, за психологічну наповненість письма, яскравість людських характерів, живописність, місткість мови:

— Сама збагачуєшся, духовно зростаєш, стаєш глибшою, проникливішою, вибагливішою. Як же інакше? Зустріч з мудрим, поетичним твором, як і з цікавою людиною, не може не збагачувати, підносити, прикрашати. Тож щастя дістати роль у класичному творі, тим більше таку, як Марина Мнішек, що до дна розкривається у великому, по суті, діалозі. Ось якби так вміли писати наші сучасні драматурги, тоді б нам, мабуть, не докоряли за прямолінійність, схематизм, однозначність, копіювання (хоч і копіювання великих полотен — то корисна школа), а говорили про творче наслідування, продовження і розвиток благодотворних традицій, про вміння добіряти художніми засобами малювати епоху, людей, суспільні процеси, користуватися словом так, щоб воно було і доречне, і точно виражало мислі і звучало на повну силу, западало в душу, збуджувало думку, легко і повністю сприймалося. До речі, я ніяк не можу

звикнути до того, що дехто з молодих колег так зневажливо ставиться до слова на сцені, щось мимрить пошепки, а не доносить до глядача текст в усій його силі та красі, якщо воно, звичайно, є. Я завжди кажу молоді: беріть приклад з того, як уважно, шанобливо ставилися до слова наші видатні попередники та й провідні сучасні майстри, хай то будуть актори Московського Малого театру, де слово завжди було в пошані, улюбленою зброєю митців, чи солдати великого Станіславського. І досі, наприклад, звучить в моїх ушах могутнє, як дзвін, і ласкаве, як бархат, чарівне слово Василя Івановича Качалова — і як автора, і як читця...

Провідні класичні роботи актриси (а вони, звичайно, залежали і від масштабності драматургічного матеріалу) вражали своєю цілісністю, глибиною, завершеністю: це артистка яскраво продемонструвала в тому ж 1937 році, створивши напрочуд тонкий і виразний образ Софії Коломійцевої з «Останніх» М. Горького (постановка К. Кошевського, художник Г. Цапок).

З драматургією Буревісника революції артистка зустрічалася ще на зорі своєї театральної кар'єри, як учасниця золотоніського аматорського гуртка. Проте ґрунтовне знайомство з великим письменником відбулося саме в цій роботі — в одній з кращих постановок Горького на сцені франківців. Та й хіба тільки франківців?

Ужвій пощастило не тільки тому, що вона мала справу з геніальним автором, кваліфікованою режисурою, а й тому, що її партнером був великий Амвросій Бучма, який грав Івана Коломійцева з потребою великою і неповторною яскравістю. Бучма так майстерно, безжально «роздягав» свого героя, що той поставав перед публікою у всій своїй огидній наготі. Позерство, нікчемність, блудливість царського поліцмейстера, справді останнього з колись пихатого дворянства, Бучма показав з такою різкою художньою вишуканістю, простотою і проникливістю, що епітет «приголомшуюче» напрошувався сам по собі. «До Бучми, — писав Гнат Юра у своїх спогадах, — вважали, що характерною рисою Коломійцева є хижацтво, деспотизм. Бучма перший довів, що не лише деспотизмом страшний Іван Коломійцев, а й тією граничною моральною розтлінністю і духовним виродженням, які властиві всьому класу дворян — «останніх», змєтених історією»<sup>29</sup>.

«Акторство» Коломійцева в зображенні Бучми було і страшним, і блюзнірським. Звідси, певною мірою, випливало трактування Ужвій образу Софії. Адже від образу сценічного Коломійцева не могла не залежати і поведінка його дружини.

Втілюючи образ нещасної безвольної Софії, артистка всіма силами прагнула перетворити свою роль на обвинувальний акт проти світу коломійцевих, що втратили людську подобу, і цим самим вона допомагала реалізації творчого задуму свого партнера, який, до речі, не збігався з первісним режисерським витлумаченням. Вирішальні засоби, що їх Ужвій застосовувала у цій ролі, цілком були

відмінні від тих, якими користувалася вона в пушкінському спектаклі. Софія — Ужвій розмовляла тихо, ходила розмірено, дивилася покірливим поглядом. В її рухах, жестах, інтонаціях, у міміці не було нічого такого, що впадало б у вічі, нічого визивного, різкого. Зовнішній малюнок образу цілком був підпорядкований його внутрішньому змістові. Безмежна туга жінки, змушеної жити з підлим і безчесним чоловіком, якого вона не поважає, більше того, мовчки зневажає. Невимовне горе матері, бо бачить, які нещасливі і невдачливі її діти. Безутішну Софію — чуйну, чесну людину — гризуть нестерпні муки і проймає гострий біль. Вона бачить, усвідомлює бруд, що навколо неї, але доля не дала їй сил, мужності, рішучості розірвати важкі кайдани, і вона, наче птах з перебитими крилами, не має сил відірватися від землі. Так і ходить передчасно посивіла і постаріла Софія — Ужвій по затхлих кімнатах чужого дому, серед чужих духом, хоч і рідних по крові людей. І всі її болісні переживання відбиваються в скорботних погледах, у невисловлених скаргах, в усій її постаті, пройнятій стражданням, горем, скорботою, безвихідністю.

Оця похмура духовна задуха, приреченість, безсилля панують у домі Коломійцевих, що образно показано і в речовому оформленні, і в зовнішньому вигляді героїв, насамперед Софії, і в її наче траурному костюмі, манері нечутно і непевно пересуватися, до всього прислухатися — чи не підступає якесь нове лихо, — дивитися і начебто не бачити, ні на що не сподіватися, нічого радісного не чекати.

Дехто ремствував на одноманітність малюнка, навіть на певну заданість образу. Проте в цьому була своя логіка, глибоке відчуття горьківського образу нещасної, безвольної істоти, людини, яка втратила будь-які надії, право на кохання, дружбу, материнську повагу, не кажучи вже про ніжність і ласку.

З цього погляду вражали сцени зустрічі Софії з Яковом, якого грав один із засновників Театру імені Івана Франка — О. Ватуля. Скільки затаєного, недоговореного було у взаєминах Софії — Ужвій і Якова. «Ти хворий тілом, ніби говорила вона йому гірким поглядом, а я душею. І невідомо, що тяжче, що страшніше».

Сценічна Софія навіть боялася наблизитися до Якова, розмовляла з ним завжди на відстані, і в цій, на перший погляд незначній, просторовій деталі криється глибокий зміст. Героїня Горького немовби соромиться і свого минулого інтимного зв'язку з коханою людиною, і того, що вона не знайшла в собі сил поєднати з ним свою долю. Більше того, Софія — Ужвій, розмовляючи з Яковом на відстані, ніби підкреслювала: «Я не гідна стояти біля цієї хорошої людини».

Співчуваєш душевним стражданням, гіркій долі, жертвності Софії, і особливо в сценах з Яковом, що сприймалися як спогад про щастя, яке обійшло її, і як нагадування про моторошну дійсність. Своею м'якою, задушевною грою, підкреслено делікатним

ставленням до Софії О. Ватуля робив усе, аби якимось морально підтримати спустошену, скорботну жінку, що не наслідуються прямо дивитися людям в очі — настільки вона була придавлена гнітючою дійсністю.

Драматичні, зовнішньо ніби мирні, розмови Софії з чоловіком. У них — примирення зі своєю безрадісною долею і водночас презирство до п'яниці, хабарника, перелюбника. «Я терпляче несу свій важкий хрест, але знаю тобі ціну, бачу всі твої брудні витівки» — такий підтекст розмови сценічної Софії з Іваном Коломійцевим.

Нещасна дружина й мати, вона мучиться мовчки, і це надає її образів ще більшої трагічності. Здається, ось-ось вона не витримає, ось-ось виллються назовні всі її скарги, докори, обвинувачення, протести. Та ні, ледь підвищений голос знову стає спокійним, тихим, і в очах, готових загорітися обпалюючими блискавками, знову пасивна скорбота.

Софія — Ужвій глибоко усвідомлювала своє трагічне безсилля. Воно відчувалося скрізь, і найбільше — у спілкуванні з дітьми. Винувато звучав її голос, коли вона розмовляла зі своєю скривдженою долею горбатою дочкою Любою. Софія дивилася на неї, як на кару за своє «гріхопадіння», як на вічний докір своїй жіночій слабості. Її нерозтрачені почуття до Якова готові вилитися на нещасну дочку. Але Люба, озлоблена, нервова, різка, примушує матір приховувати свої почуття.

Не зазнала Софія радощів, спокою, розради і в стосунках з іншими дітьми. А коли вона, вкрай змучена, падає перед дітьми навколішки і просить милостивого пробачення за те, що народила їх від такого недостойного, брудного, аморального батька, стає прикро за матір, жінку, людину, яка не вміє перебороти обставин, не має, як кажуть зараз, конструктивного життєвого ідеалу. Слабкість, звичайно, викликає співчуття, а не повагу. Саме такі почуття породжував образ Софії — Ужвій.

Артистка, яка начебто призначена для сценічного втілення мужніх, сильних, дужих натур, тут показала своє велике художницьке вміння змальовувати майже протилежний характер — вмістилище страждань, безвілля, безсилля, хоча часом в її поведінці і пробувалися нотки активності, протесту, бажання зробити щось корисне, добре. Так, зокрема, виглядала зустріч Софії з Соколовою, зустріч людей двох світів, які мислять, відчувають і говорять по-різному. Для Софії Соколова — особлива людина, мати незвичайного складу. Із подивом, заздрістю слухала вона, як гордо, незалежно і відкрито захищала свого сина-революціонера Соколова, з якою впевненістю говорила вона, з якою впевненістю Соколова немовлялася, з якою рішучістю обстоювала свою правоту. Соколова немовби вдихала свіжі сили в кволий організм Софії. Очі останньої світлишали, жести ставали рішучішими, слова впевненішими, вся її постать ніби випростовувалася. Та все це швидко минало. І знову

в погляді, в інтонаціях нещасної жінки з'являлися колишня нерішучість, безвілля, трагізм безсилля.

І знову ходила Софія — Ужвій по сцені, вдягнена в строге сіре плаття, з погаслими очима і змученим серцем, ходила скорботна, наче носила жалобу по своїй долі.

Ужвій створила в образі Софії не лише індивідуально виразний, неповторний людський характер, показала жертву коломійцевської задухи і розтління, а й допомогла розкриттю політичної суті п'єси. Саме тому її Софія, хоч і тиха, принижена, стушована, все ж недвозначно осуджувала світ, в якому носії влади, розпорядники людської долі були подібні до Івана Коломійцева. Змальовуючи такий образ, артистка допомогла своєму партнерові А. Бучмі розвінчати приречених на загибель дворянських покидьків коломійцевих, що і було творчим завданням драматурга. Відтворюючи хроніку сім'ї Коломійцевих як характерну для цього середовища, автор тим самим розгорнув широку панораму життя у фальшивому світі бездарного «акторства», гри в благородство, показав жорстоких карателів, беспорядних брехунів, цинічних кар'єристів, морально розтлінних типів.

Досі ми часто бачили скульптурні портрети героїнь Ужвій. Софія стала акварельним малюнком, виконаним тонкими лініями і барвами. Проте і цього разу образ вийшов дуже виразним, внутрішньо наповненим, відчутним і впливовим, таким, що надовго залишався в пам'яті, примушував співпереживати, оскільки на сцені була глибоко страждаюча натура, наскрізь людяна, хоч і безсильна у відстоюванні своєї правди, своїх ідеалів.

Після прем'єри «Останніх» виникали різні думки: виправдовувала актриса свою героїню, співчувала їй чи звинувачувала за пасивність, приреченість, душевну інфантильність? На мою думку, тут відбувалося непорозуміння. Артистка, яка переважно виступала то адвокатом, то прокурором своїх героїнь, цього разу виявляла свою художницьку позицію тим, що прагнула до об'єктивної істини, до показу Софії в усій її незавидній долі, безталанні. Автор нічого не підкреслював, давав зрозуміти причини душевної спустошеності Софії, і тим самим вона виступала мовчазним, проте досить красномовним обвинуваченням світу коломійцевих і певною мірою самої себе. Так, мабуть, витлумачила свою роль артистка, так принаймні виглядала на сцені її героїня. «Софія бачить злочинні справи чоловіка і нерідко одверто говорить йому про це. Однак вона не стільки протестує проти них, скільки жалкує, що вони зроблені. Ця бездіяльна жалість нічого не може змінити в житті...»

У Софії немає справжнього характеру, у неї «так» і «ні» живуть дивовижно дружно: вони завжди разом. Саме тому Софія Коломійцева не може здійснити жодної доброї справи<sup>30</sup>, — пише дослідник творчості Горького О. Мясников. І це цілком справедливо. Такою бачила свою героїню актриса, і так вона її зобразила на сцені. От-

же, розмови про те, виправдовувала чи звинувачувала виконавиця свою героїню, в даному разі безпідставні. Важливіше інше, чи створила актриса життєво правдивий, психологічно мотивований, емоційно-заразливий тип, «свою» Софію? І тут можлива лише ствердна відповідь: «Так, створила». Живу, зриму, відчутну, без будь-якого «вказівного перста», з притаманною актрисі заглибленістю і тонкістю. Вона аж ніяк не була променем світла в темному царстві коломійцевих, як писав Добролюбов про Катерину Островського, і одночасно не репрезентувала це царство. Скоріше була його породженням, жертвою, супутником.

Як би там не було, а те, що зробила Ужвій в ролі Софії Коломійцевої, належить до кращих її акторських робіт, є однією з окрас галереї образів російської класичної драматургії, створених видатною українською актрисою в драматургії Пушкіна, Горького, Островського, Достоевського, Горького, Чехова. В зображенні Наталії Михайлівни вони показані у всіх своїх індивідуальних відмінностях, соціальних опосередкуваннях, національних особливостях, психологічних якостях, проте представлених не вторинно, востях, психологічних якостях, проте представлених не вторинно, а у власному, оригінальному баченні й витлумаченні.

Не тільки внутрішня характерність, а й зовнішня, навіть одяг і взуття, мали значення при зображенні Софії Коломійцевої. Н. М. Ужвій так говорила про свою роботу в горьківській п'єсі: «Хочу знати... завжди хочу знати, якою бачив драматург мою героїню. В авторській характеристиці, в ремарках кожне слово має значення. От у Горького в «Останніх» про Софію: «З переляканими очима». Я думаю над цим і розумію: ті очі не тільки сім'єю злякани, їх жахає все, що коїться навколо, — жорстокість, брехня. Софія чутлива, вона еством відчуває загрозу всьому людяному, але вдяти нічого не може. І вже бачу її як беспорядного трепетного птаха в клітці. Та читаю горьківську ремарку далі: «В сірому». Ні, мабуть, птах — це не найкраще. Хто ж моя Софія? Все напруженіше уявляю її. Вбрання, зачіска модні — вигляд мати гірший за інших їй чоловік не дозволяє. А от черевики? Тут вже, мабуть, можна виявити самостійність. На каблуках ходити їй не личить, на каблуках хода проситься горда, впевнена. А що як одягну нечутні хатні туфлі? І спадає на думку: мишка! Вона — сіренька мишка! І снує по квартирі непомітно, ближче до стін. Ось тоді наче вперше свою Софію відчула. І постать зіщулену, і зіщулену душу — зламану звичкою до покори...»

Отак трапляється — від зовнішності йдеш до душі. Між ними єдність. Ось Чехов був такий уважний до того, як одягнуті люди. За вбранням у нього — і аромат характеру, і внутрішній стан. Я в Раневській так добре це відчула. А тепер інтерес до зовнішньої характеристики у драматургів чомусь тане...»<sup>31</sup>

Ужвій ніколи не дотримувалася якогось одного усталеного амплуа. Навпаки, чим різнохарактерніші були ролі, чим сильнішим був,

як кажуть технологи, опір матеріалу, тим з більшим творчим інтересом вона бралася за нову роботу. Так сталося і тоді, коли після Софії Коломійцевої у 1938 році Ужвій зустрілася з Анною Андріївною в гоголівському «Ревізорі» (постановка В. Вільнера, художник Б. Ердман, який оформив не одну виставу в театрі, зокрема, в постановках свого творчого і особистого друга Г. П. Юри).

Роль дружини городничого Ужвій грала саме по-гоголівськи: з уїдливою сатиричною гостротою, безжально, хоч ніде не впадала в шарж, не припускалася вульгарності ні в пластиці, ні в інтонаціях. Образ вийшов і правдивий, і колоритний.

Образом Анни Андріївни артистка доповнювала характеристики висміяної великим драматургом наївної і страшної повітової затхлості і дикості, які уособлювали потворну дійсність усїєї миколаївської Росії. Все, що показував автор, — метушливу захопленість провінційної плетуки, павине загравання зі столичним гостем, любовні томління перезрілої жінки, жалюгідне суперництво з дочкою, пошлі марення про майбутнє петербурзьке солодке життя — було сумлінно розкрито артисткою. Обмеженість, дурість, зарозумілість Анни Андріївни лейтмотивом звучали у спектаклі, в якому артистка демонструвала ті сатиричні якості свого таланту, які згодом так яскраво виявилися в Москальовій Достоевського.

У сценічному портреті гоголівської героїні були і побутові барви, і жанровість, і комедійність. Слова і дії Анни Андріївни видавали всю її пошлу і нікчемну натуру, що по-своєму посилювало геніальну анекдотичність «Ревізора», в якому що не персонаж — то яскравий образ. Таким характерним типом була і дружина городничого у зображенні Ужвій у всіх своїх стосунках з чоловіком, його підлеглими, Хлестаковим, дочкою. Тверезою і одночасно неймовірно наївною у своїх планах, мріях, мареннях (про розкішне життя у Петербурзі) виглядала Анна Андріївна на сцені Театру імені Івана Франка.

Через чотирнадцять років Ужвій знову повернулася до цього гоголівського образу (постановка Г. Юри, художник В. Борисовець, 1952). Проте суттєвих змін у грі я не бачив. Дехто писав про загостреність малюнка. Це суб'єктивна думка. Скоріше можна було говорити про більшу поглибленість образу. Мені навіть здавалося, що змужніла виконавиця вела роль дещо стриманіше, спокійніше. І куди було ще «загострювати», коли первинне прочитання ролі було таким нещадним щодо і соціального й індивідуального осуду персонажа.

У тому ж 1952 році артистка зіграла ще одну класичну роль у також не позбавленому відчутного сатиричного пафосу, глибокому, філософському творі М. Горького «Єгор Буличов та інші» (постановка М. Крушельницького, художник В. Меллер). То була Глафіра, може, єдина (за винятком Шури), хто розумів вмираючого Буличова, ставився до нього з людяною теплотою, щиро дбав про

останні дні пізно прозрілої людини — капіталіста, в минулому сина плотогона.

Образ Глафіри з тих, про які навіть і в спеціальних дослідженнях «Єгора Буличова та інших» або зовсім не згадують, або пишуть дуже мало. Вона, говорячи сучасною мовою, своєрідний «спутник» головного героя, до того ж не такий помітний супутник, як, скажімо, дочка Шура. Типовий епізодичний образ, який діє десь на периферії і дуже рідко опиняється в центрі драматичних подій. Роль небагато-слівна, одна з тих, які в театрі називають «супроводжуючою». Вона і справді часто супроводжує хворого Буличова в колясці. Якщо і дає про себе знати, то частіше багатозначним поглядом, мовчанкою, обережними рухами, короткими, уривчастими фразами. І дивна річ! Саме завдяки своїм прекрасним природним даним — очам, рідкісному вмінню «грати паузи» — актриса показувала все багатство душі своєї героїні, по-народному добросердечної, відданої, безкорисливої.

Гадаю, що і сама актриса відпочивала в подібних ролях, бо вони морально наснажували, приносили насолоду і глядачам, і вивонавцям, вселяли віру в людські чесноти і гуманістичні пориви.

Хоч роль Глафіри не була наділена багатьма репліками, проте Ужвій давала відчуття всю фальш і лицемірство, яке панувало навколо Буличова, і тим самим допомагала розкриттю змісту й атмосфери драматичних подій, вносила свою частку в характеристику брехливих мешканців буличовського дому, тих, хто так жадібно чекав на його спадщину. Одночасно Глафіра певним чином зміцнювала віру вмираючого костромського купця в людську порядність, чесність, доброту.

Суперечливі оцінки знайшла робота Ужвій над образом Раневської з «Вишневого саду» А. Чехова. Спектакль був поставлений незабаром після закінчення Великої Вітчизняної війни, в березні 1946 року, художнім керівником Київського російського драматичного театру імені Лесі Українки талановитим режисером і актором К. П. Хохловим (художник В. Меллер).

Дехто схвально твердив у своїх критичних відгуках, ніби актриса «гостро викривала свою героїню». Не думаю, щоб Чехов в образі Раневської ставив такі спрощені творчі завдання. Адже безпорядність шляхетної та егоїстичної Раневської, так би мовити, чисто панського походження. Актриса і прагнула передати ці риси героїні — її зовнішню привабливість, витонченість, людяність. Не приходувала Ужвій й вад чеховської героїні — її себелюбства, безпорядності, певної спустошеності.

Проте, мені здається, праві ті критики, які писали, що не скрізь у цьому образі досягалася чеховська тонкість і делікатність, неповторність людської особи. Відчувалася якась заданість і навмисність. Не вистачало необхідної органіки, начебто актриса не наблизилася до себе цю роль так, як це бувало в її кращих працях: від своєї



сучасниці — духовно окриленої Наталки Ковшик до трагічної верховинки Анни Задорожної.

Правда, образ Раневської — складний, не все в ньому очевидно, багато чого приховано, даремно ж і досі точаться дискусії, як розуміти і як грати цю роль, хоча вона знала таких незрівнянних виконавців, як славетна О. Л. Кніппер-Чехова! Принаймні сама Ужвій дорожила цією роботою і була дуже задоволена, коли український радянський живописець, народний художник СРСР, академік О. О. Шовкуненко намалював її портрет саме в ролі Раневської.

Зате роль Москальової за повістю Ф. Достоєвського «Дядечків сон» принесла актрисі одностайне схвалення (постановка Ю. Брилля, художник М. Тряскін). Прем'єра відбулася у весняні дні 1956 року, на тридцять шостому році існування Театру імені Івана Франка, в якому відбулися і зміни творчого складу, і певна художня перебудова, хоча в головному — у вірності народним, демократичним традиціям, сценічному реалізму — він залишався на старих позиціях. Постановки класиків: і українських, і російських, і зарубіжних, як правило, увічувалися серйозними художніми успіхами.

Так сталося і з інсценівкою Ф. Достоєвського «Дядечків сон». Спектакль був добре сприйнятий широким глядачем, критикою, і, мабуть, в першу чергу тому, що в ньому Ужвій створила дуже гострий, майже буфонний, проте аж ніяк не карикатурний образ Москальової. Та за всяку ціну прагнула видати заміж свою доньку Зіну за багатого, хай і старого князя К., ладна була стати звідницею, насильницею над волею дівчини, аби домогтися своєї брудної мети.

Москальова — Ужвій всіляко викручувалася, прикидалася, натягала на себе машкару добродійності, приязні, співчутливості. Може, ніде вона так часто дружньо не посміхалася, як у цій ролі. Яку нещирість, жадібність, чванливість приносило їй вдавано усміхнене лице! Скільки котячого мурликання в її нещирих, улесливих умовляннях. Скільки пихатої добропристойності в її, по суті, непорядній, фальшивій поведінці — наскрізь неприродній, штучній, робленій.

Оця подвійна гра блискуче вдавалася артистці. У всьому, що і як робила артистка, почувалася зневага виконавиці до своєї героїні, зневага, звичайно, не показна, проте дуже відчутна, і досягалась вона гострими сатиричними засобами.

Ось вже де зовнішність — і одяг, і манера, і погляд, і мова — різко суперечили внутрішній сутності героїні. Актриса не глузувала, не картала, не засуджувала, вона вбивала спритну інтриганку гострою зброєю своєї акторської майстерності, тим, що давала зрозуміти глядачеві, яка ница й огидна ця пані, що буквально і символічно вбирається в чуже вбрання.

Коли артистка готувалася до ролі Марії Олександрівни Москальової, вона ознайомилася не лише зі своїм текстом, інсценівкою, зробленою за участю видатних російських митців М. Горчакова,

П. Маркова, К. Котлубай, а й не раз перечитувала саму повість Ф. Достоєвського, який вже в перших рядках твору вичерпно атестує «першу даму в Мордасові», «першу плетуху в світі», яку «важко сконфузити».

Оце «важко сконфузити» і було зерном образу, створеного артисткою, воно зумовлювало її наскрізь штучну і фальшиву поведінку, характер взаємин з людьми.

Саме тому, що артистка з захопленням малювала образи внутрішньо чистих, благородних, красивих жінок, вона з не меншою пристрастю заплямувала свою Москальову, при тому ніде не зверталася до грубих викривальних засобів і прийомів.

Користолюбна пані в дещо претензійному старомодному чепчику зазнала глибокого художнього розкриття як ще одне свідчення соціальних і моральних суперечностей буржуазного світу, що, власне кажучи, було змістом і смислом твору Ф. Достоєвського. Образ не найшов цілком сучасне витлумачення, проте він не був відірваний від свого часу, оточення, звичаїв та манер. То було одне із вдумливих прочитань класики, що вже не раз робила артистка, особливо в творах О. Островського, в яких Ужвій зіграла Тугіну з «Останньої жертви» і Кручиніну з «Без вини винуваті».

Ми свідомо залишили розгляд цих перлин російської класики напоследок, бо в них актриса домоглася найбільших творчих успіхів і вони знайшли найбільший резонанс серед широких кіл глядачів не лише України. Між постановками згаданих п'єс О. Островського пройшло майже десятиліття (1939 — «Остання жертва», 1948 — «Без вини винуваті»).

Чому саме в п'єсах О. Островського (так само, як і в «Останніх» М. Горького) зрілий майстер сцени Ужвій заслужила найбільшого визнання, зуміла так яскраво виявити свій художницький хист? Тому, по-перше, що в творах Островського артистка знаходила чимало соціальних і психологічних збігів і споріднень з близькою їй драматургією українських класиків, і насамперед І. Карпенка-Карого. По-друге, російська класика — то така художня брила, об яку можна опертися будь-якому таланту. До того ж ці ролі, хоча часто і були першими сценічними прочитаннями в українському театрі, мали велику театральну історію, дуже цінну традицію, яку можна було розвивати, розробляти, оновлювати.

Принаймні щасливих випадковостей я тут не бачу. Скоріше закономірність. Так само, як і в ролях української класики — в Марусі Шурай, Марусі Богуславці, Варці, Анні Задорожній. Справжній талант завжди оригінальний.

Відомий російський театрознавець професор С. М. Дурілін у своїй доповіді на Всесоюзній конференції, присвяченій творчості О. М. Островського (14 червня 1952 року), торкнувся і питань спорідненості певної частини російської й української класичної драматургії, отже і її образів. Говорячи про переклад Островським п'є-

си Квітки-Основ'яненка «Щира любов» і про «Лимерівну» Панаса Мирного, С. М. Дурилін зазначав: «Це правдиві розробки демократичних мотивів російської драми... драми боротьби за визволення жінки, драми боротьби за подолання гніту кріпосництва, родинного, релігійного, побутового і т. п.» (Стенограма доповіді С. М. Дуриліна.— С.2.— Арх. Н. М. Ужвій). Цим він і пояснював спорідненість гри Ужвій в ролях Островського з трактуванням цих самих образів великою Ермоловою Юлії Тугіної і Олени Кручиніної.

Юлію Тугіну грали першокласні зірки російської сцени — Г. Федотова, М. Ермолова, М. Савіна, друг і однодумець Н. Ужвій А. Тарасова. Та українська актриса виявила своє бачення образу, знайшла свої оригінальні барви для його сценічного змалювання. Вона показала привабливу і зворушливу жінку, що шукала і не зуміла знайти справжнього щастя. У цій роботі, мабуть, більш ніж деінде виявилась схильність актриси до поетизації своїх сценічних витворів.

Н. М. Ужвій не виривала героїні з її епохи і середовища. У зображенні артистки Юлія — реальна, земна жителька Замоскворіччя. Але Тугіна — Ужвій водночас і жертва не лише безсоромного афериста Дульчина, а й благовидного, добродішного Флора Федулича Прибиткова, що вміло купує Юлію Павлівну, як це часто роблять у п'єсах Островського інші власники товстих гаманців. Таке трактування надавало образів і більшій соціальної гостроти, і справжньої життєвості.

У творах Островського введено багато героїнь, що жадають особистого щастя. Але їхні чисті мрії грубо розбиває жорстока дійсність, де панують сваволя, зажерливість і продакність. Юлія Павлівна Тугіна — жертва зневаженого кохання, обдуреного довір'я і водночас жертва свого корисливого оточення. Недарма в найбільш драматичний момент, дізнавшись про мерзенний обман Дульчина, вона згадує не тільки про розбите серце, а й про втрачені гроші і просить свого «благодійника» Флора Федулича Прибиткова примусити Дульчина повернути їй хоча б гроші.

Тут виявляється глибоке знання автором характеру своїх персонажів, правдиве відтворення ним людської натури. Це аж ніяк не принижує героїні, а відтворює реальну дійсність, пануючу атмосферу.

Про гроші, як відомо, часто йдеться у п'єсах Островського, вони названі і не названі, але завжди відчутні «герої». Гроші відіграють велику роль і в «Останній жертві». Про гроші, як ми бачимо, клопочуться і Тугіна в хвилини найбільшого потрясіння. Однак було б неправильно, якби асигнації заступили привабливий образ Тугіної, заслонили від глядача біль її душевних мук, щирість її переживань. У зображенні Ужвій Юлія поставала перед нами насамперед як глибокостраждаюча людина, обдурена в своїх надіях.

Перші сцени... Тугіна — Ужвій сповнена почуття любові, благо-

родної самопожертви, радісного чекання миті, коли вона зможе з'єднати свою долю з долею людини, яку пристрасно кохає. Ласкою і догодженням хоче вона втримати біля себе Дульчина. І ця ласка випромінюється з очей Тугіної — Ужвій, відчувається в її радісних рухах, в її збуджених інтонаціях.

Заради цього пройдисвіта молода вдова йде на все. Дульчин вимагає грошей, грошей, грошей без кінця. Тугіна змушена звернутися до Прибиткова. Сцена відвідання старого купця розігрувалася до Ужвій блискуче. В цій картині органічно поєднані натхнення і величезна майстерність митця. Тугіна заграє з Прибитковим. Її щирій вдачі (щирість — домінанта сценічного образу Тугіної) не під силу прикидатися, фальшивити. Глядач подвійно співчував героїні і то-прикидатися, фальшивити. Глядач подвійно співчував героїні і тому, що вона змушена звертатися до багатого купчика, і тому, що вона змушена удавати з себе кокетливу особу. У цій же картині, вона змушена удавати з себе кокетливу особу. У цій же картині, коли прориваються істинні переживання Тугіної, трагедійний пафос охоплював сцену. Сором і біль приниження, трепет чекання і одержимість самопожертви — складну гаму почуттів чудово передавала тут артистка. На очах у глядача відбувалися різкі зміни душевного стану героїні. Ось вона, сором'язлива, ніяковіючи, наче якась невміла куртизанка, незграбно сідає в крісло і хоче обняти Прибиткова. Ось, втративши будь-який сором і жіночу гідність, з плачем падає на коліна і благає зробити милість, виручити її з біди, в останній раз позичити гроші заради її кохання, заради її життя. І як нестримно вона радіє, яким невимовним щастям проймається, коли одержує вициганені гроші! Адже палко коханий Вадим буде врятований. Гідна подиву метаморфоза, яка відбувається з Тугіною — Ужвій, — від прикидання до щирості, від робленої ласки до гарячого, вдячного поцілунку.

Кульмінація спектаклю й образу Юлії Павлівни. Її потрясає імортель — квітка смерті, знайдена в картонці з вінчальною сукнею. Одна за одною приходять недобрі звістки. Нарешті до її рук потрапляє запрошення на весілля Дульчина з Іриною Лаврівною Прибитковою. Жаж охоплює нещасну Тугіну... Та вона не бігає по сцені, не плаче надривно, не ламає трагічно пальці. Дочитує запрошення до кінця і тихим, кволим голосом гукає: «Михевна, Михевна...»

І в цьому безпорадному крику стільки горя, стільки розпачу, що не можна було без співчуття дивитися на скривджену жінку, світла мрія якої розтоптана брудним чоботом пройдисвіта.

А перед тим як вона захоплено милувалася шлюбним вбранням, як райдужно уявляла собі майбутнє родинне щастя, затишне життя з коханою людиною. І ось крах, непередбачений, нечуваний, вчинений з-за рогу підступно, безжалюбно, безсердечно; мерзенний обман, ганебне зрадянство. Тугіна вичитує це навіть в очах посланця горя, в очах приятеля Вадима — нерозбірливого Дергачова, якого чудово грав Є. П. Пономаренко.

Після викриття несподіваного зрадництва Дульчина Тугіна — Ужвій глибоко переживає, зневіряється. Вона кидає в обличчя Дульчину гіркі і гнівні слова і кінець кінцем шукає захисту у Флора Федулича, наче зламане дерево шукає міцної підпори.

Із сценічної поведінки героїні добре було видно, що робить вона це зовсім не з меркантильних міркувань, а усвідомлюючи свою приреченість, з надією на душевне пом'якшення Прибиткова. Вражена і глибоко розчарована, Тугіна йде до Прибиткова майже механічно. Адже вона втратила все: і любов, і майно, і довір'я до людей, і мрію про щастя.

Юлія Тугіна в сценічній характеристиці Ужвій, на жаль, не остання жертва світу, де панує «його препохабіє капітал», де людськими стосунками править всевладний чистоган. Вона і жертва, і породження свого середовища. Такою й показувала Ужвій свою Тугіну. Цьому сприяла і вдумлива, досвідчена режисура знавця російської драматургії В. Вільнера, стильне оформлення Б. Ердмана.

У вже згаданій доповіді С. М. Дурилін говорив: «...Український театр наполегливо, радісно, успішно працює над Островським. Центральний драматичний театр України — Театр імені Івана Франка в Києві зараз має в своєму репертуарі дві чудові п'єси Олександра Островського, а саме «Остання жертва» і «Без вини винуваті».

«Остання жертва» йде в цьому театрі вже 14-й сезон, вона з основних, улюблених п'єс у репертуарі українського театру. Причиною цього успіху є те, що, крім талановитої режисерської постановки, відмінної гри окремих акторів, чудово виконує роль Юлії Тугіної народна артистка Радянського Союзу Н. М. Ужвій. Вона грає цю роль в деяких сценах в дусі, я б сказав, навіть з силою М. М. Ермолової — кращої з виконавиць цієї ролі. І це виконання цілком усуває ряд помилкових тлумачень ролі Тугіної — перетворення її в якусь гольдонівську вдовичку, що добре влаштовує свої справи, або в палку коханку, яка втрачає свого коханого і через те кидається в обійми Прибиткова. Всі ці трактування, що, на жаль, були ще недавно досить поширеними в нашому театрі, повністю відкидає Н. М. Ужвій. Вона грає, вірніше, вона живе в цьому образі життям великого кохаючого жіночого серця, живе всіма скорботами, всіма муками свого сумного теперішнього і невідомого майбутнього. Безперечно, жертва Юлії — не остання: не легко буде їй жити в домі Прибиткова, але в той же час цілком ясно, що всією правдою своєї великої душі, свого чистого серця вона, Юлія Тугіна, переможе Прибиткова; її моральна висота, її душевна чистота повинні восторжувати над ним.

Ось це основний, — як я його називаю, — ермоловський дух (а я думаю, що Олександра Олександрівна Яблочкіна підтвердить, що М. М. Ермолова саме так грала Тугіну), він і є причиною успіху

талановитої Н. М. Ужвій у п'єсі «Остання жертва». (Стенограма доповіді С. М. Дуриліна. — С. 2. — Арх. Н. М. Ужвій)

Газета «Советская культура» присвятила окремий нарис роботи Н. М. Ужвій над образом Юлії Тугіної. В ньому подано докладний предметний аналіз сценічної поведінки героїні — від першого виходу актриси в стані захоплення своїм щирим, цнотливим коханням до фінальної сцени, коли Тугіна після жорстоких ударів долі перетворюється на нещасну жінку, що пізнала усю гіркоту життя.

Автор нарису московський режисер Б. Львов-Анохін, зокрема, так витлумачує знамениту сцену, коли Юлія Тугіна дізналася про ганебну зраду Дульчина: «Тут кульмінація поступового прозріння Тугіної. Це не тільки трагедія обманутого кохання, це трагедія обманутого довір'я до людей, до життя. Коли Юлія неприємно, розумієш, що вона прийде до пам'яті зовсім іншою людиною. Ми бачимо, як вмирає гаряче, чисте серце Юлії, як воно холодне від образи і горя. А її помутніла свідомість все наполегливіше і настійливіше повертається думкою про гроші. У неї зовсім немає прямого бажання повернути їх будь-що. Думка про гроші переслідує її тому, що вона почуває: в них причина її горя, гроші згубили її щастя, розбестили кохану людину. Заради них увесь цей жахливий обман і брехня»<sup>32</sup>.

Насправді ж артистка не підкреслювала меркантильності жінки Замоскворіччя, але й не робила з неї божественного херувима, як це випливає зі слів Б. Львова-Анохіна. Об'єктивніше і справді було оцінено постановку і гру Ужвій в «Останній жертві» на сторінках «Літературної газети», де зазначалось: «Островський на сцені театру Франка представлений цікавою постановкою головного режисера театру В. Б. Вільнера. Тугіна — Ужвій. Соціальне і побутове нічим не порушено в образі ні режисером, ні актрисою. Але те, що привнесено в цей образ актрисою Ужвій, настільки підняло образ Тугіної, що навіть, коли в ній прокинулася купчиха (в момент викриття зради Дульчина) і вона побивається за гроші, це звучить в Ужвій не жадібно, а скоріше інфантильно. Фінал зроданий як трагедія любові Тугіної, трагедія ображеної жінки, незрозумілої, недооціненої. Шлюб з Флором Федуличем не рятує Тугіну. Тугіна вступає в цей шлюб, начебто зводячи рахунки з життям. Це майже смерть Тугіної. Такий задум режисера і така тема актриси»<sup>33</sup>.

Саме так і ми сприймали і виставу, і образ Тугіної, створений Ужвій.

Дуже змістовну, докладну, часом навіть полемічну статтю з приводу постановки «Останньої жертви» надрукував український журнал «Театр». Її автор М. Шелюбський сперечається з приводу невірного розуміння деякими рецензентами соціальної і художньої сутності драми О. Островського, детально аналізує роботу всіх творців постановки від режисера В. Вільнера до сценографа Б. Ердмана.

Найбільше місця в цій розгорненій статті, як і слід, займає розгляд роботи виконавиці образу Тугіної. Критик зазначає, що «створений Н. М. Ужвій образ — блискуча художня перемога артистки, яка засяяла новими гранями свого яскравого і великого таланту»<sup>34</sup>.

Знову і знову автор статті спиняється на таких вирашних місцях ролі, як сцена зустрічі з Прибитковим, читання запрошення на весілля Дульчина з Іриною Прибитковою, розгубленість, розпач ошуканої жінки після усвідомлення своєї непоправної помилки. Знову і знову підкреслюється красномовність її поглядів, змістовність пауз, глибина переживань, увесь арсенал пристосувань.

М. Шелюбський, як і багато інших дослідників цієї вистави, теж приходить до висновку, що Ужвій підносить образ Тугіної, прекрасно оберігаючи його від вульгаризаторів, які шукали в її почуттях холодну розсудливість.

Таке ж глибоке тлумачення знайшла в Ужвій інша, більш значна героїня Островського. Маємо на увазі Олену Кручиніну, зіграну актрисою в спектаклі «Без вини винуваті» (режисер Б. Норд, художник М. Сапегін), поставленому на сцені Театру імені Івана Франка влітку 1948 року, в дні святкування 125-річчя з дня народження великого російського драматурга.

«Авжеж, я чудна жінка: почуття цілком володіє мною, захоплює мене всю, і я часто доходжу до галюцинацій», — признається в інцидентному меценатові Дудукіну.

Так, Кручиніна, як і багато героїнь Островського, має велике, чуже й щире серце. Вся її поведінка говорить про це: і палке захоплення в дні юності нерозгаданим тоді Муровим, і безмежна любов до сина, і щире співчуття до чужого горя, і безодня почуттів на сцені.

Але бачити тільки гаряче серце Кручиніної і забувати про її неабиякий розум, що дозволив їй ясними очима глянути на світ, знайти своє місце у житті, добре розібратись у людських душах, осмислено служити високому мистецтву — означало б звужити, обмежити, збіднити цей світлий образ, створений генієм великого російського драматурга. Сама Кручиніна говорить черствому і безсердечному Мурову: «Я, коли захочу, можу блиснути і розумом».

У почуттях Кручиніної ніхто не сумнівався. Інтелект її не завжди підкреслювали на сцені. Ті артистки, які бачили у Кручиніної тільки багатий емоційний світ і всіляко підкреслювали її чутливість, мимоволі впадали у сліпливий мелодраматизм.

Наталія Михайлівна Ужвій відмовилася від цього. Силою свого таланту вона розкрила перед глядачем глибину натури героїні, зміла гармонійно показати її цільний і благородний характер, її душевну чесність і духовне багатство.



Н. М. Ужвій. 1959 р.



Н. М. Ужвій і С. В. Гиацинтова. 1960 р.

Н. М. Ужвій і С. Г. Бірман. 1960 р.



Творчий вечір  
Н. М. Ужвій в Буднику  
актора ВТТ 21 листопада  
1960 р.  
Голова президії правління  
ВТТ М. І. Царьов вітає  
Н. М. Ужвій.

Н. М. Ужвій і Є. Д. Турчапінова. 1960 р.







Тепла зустріч митців України  
з космонавтом П. І. Беляєвим.  
1967 р.

Мати. «Фауст і смерть» О. Ле-  
вади. Театр ім. І. Франка.  
1961 р.



Мати. «Вірність» М. Зарудного. Театр  
ім. І. Франка. 1970 р.

Мати Єсеніна. Фільм «Співай пісню,  
поет!». 1971 р.

Люсі Купер. «Поступися місцем»  
В. Дельмар — К. Раппопорта. Театр  
ім. І. Франка. 1968 р.





Зустріч Н. М. Ужвій у Любомлі з земляками. 1971 р.

Мати. «За дев'ятим порогом» О. Коломійця. Театр ім. І. Франка. 1972 р.



Н. М. Ужвій. 1976 р.

Устина Федорівна. «Пора жовтого листопада» М. Зарудного. Театр ім. І. Франка. 1973 р.

Танкабіке. «У ніч місячного затемнення» М. Каріма. Театр ім. І. Франка. 1977 р.





Н. М. Ужвій вітає ансамбль «Мазовше» (ПНР). Кіів, 1974 р.

Н. М. Ужвій після посвяти в актори студентів Державного інституту театрального мистецтва УРСР ім. І. К. Карпенка-Карого. 1976 р.



Якби треба було коротко охарактеризувати, чим відрізнялася Кручиніна — Ужвій від багатьох інших сценічних Кручиніних, я б сказав: незрівнянно більшою інтелектуальністю. Ми бачимо у Кручиніної — Ужвій не тільки кипіння почуттів, а й горіння думки. Як проникливо слухає вона розповідь Дудукіна про Незнамова. Хоча Кручиніна і говорить Дудукіну: «Я стільки пережила і пережила, що для мене навряд чи будь-яка драматична ситуація буде новиною», вона схвилювана сумною розповіддю свого співбесідника. Страждання героїні артистка передавала стримано і в той же час з граничною виразністю. Ужвій не ламала рук, не метушилася по сцені, не зображувала на своєму обличчі жаху, не вдавалася до інших дешевих ефектів, щоб передати переживання глибоко враженої і зажуреної жінки. Вона сиділа у кріслі майже нерухомо. Але в тому, як вона зацікавлено слухала сумну розповідь Дудукіна, якими розуміючими очима дивилася на нього, як скорботно схиляла голову, з яким тремтінням у голосі розпитувала свого співбесідника і як нервово перебирала пальцями, виявлялося почуття матері, що думала про втраченого сина, відчувалася гіркі думи людини про несправедливість навколишнього життя.

У цій сцені, як і в багатьох інших, Кручиніна — Ужвій не замикалася у шкаралупу тільки особистих переживань. Зло, що виростає на ґрунті власницької корисливості й егоїзму, було узагальнено і показано як соціальне явище. І осуд цього зла у Кручиніної, завдяки осмисленій і тонкій грі Ужвій, переростав в осуд того суспільства, де можлива подібна мерзота. Сама героїня підносила над світом дрібних і низьких мурових, корінкіних та миловзорових.

Артистка не виривала Кручиніної з її епохи і середовища, не модернізувала на сучасний лад, не наділяла не властивими їй рисами. Але цей образ, одухотворений і піднесений талантом Ужвій, набув нового, сильного ідейного звучання, став значно змістовнішим і поетичнішим, ніж старі традиційні мелодраматичні Кручиніни.

Кручиніна — Ужвій була приваблива і своїм гарячим серцем, і своїм багатим духовним світом, що надавало творові Островського ще більшого значення. Моральна сила, про яку в свій час писав Добролюбов, аналізуючи деякі персонажі Островського, гостро відчувалася в сценічному образі Кручиніної, створеному Ужвій. Ця сила зростала в ході спектаклю з кожним новим епізодом, з кожною новою сценою і картиною.

Перший акт... Його не часто бачив глядач: «Без вини винуваті» починаються прямо з другої дії, і образ простодушної і наївної Отрадіної, яка згодом стала відомою провінційною артисткою Кручиніною, проноситься лише в спогадах чи в кінематографічних кадрах, які застосовувались у деяких постановках цієї п'єси. У Театрі імені Івана Франка Отрадіна ожила на сцені.

Відхиляється завіса. Отрадіна шие плаття. По-жіночому захоплюється вона новим убранням: Безпосередня, чиста, довірлива, во-

на про все говорить захоплено. Мрійливо дивиться Отрадіна — Ужвій у вікно. Вона трепетно жде коханого.

З'являється Муров. З радістю лине йому назустріч Отрадіна — Ужвій. Радість прозирає в усіх її словах, поглядах, рухах. Безмежна любов осяває її обличчя, коли вона говорить про сина. Муров слухає збентежено, розмовляє натяками, крутить. Він повідомляє про неприємну новину — доведеться на деякий час розлучитися. Підозра охоплює Отрадіну, чекання нещастя відбивається в її уже вологих від перших сліз очах. Шелавіна, що зайшла випадково, приносить зловісну новину: Муров одружується з нею. Побачивши портрет Мурова в руках приятельки, спантеличена і вражена Отрадіна майже беззвучно вигукує: «Ах!» Але в цьому тихому вигуку стільки непідробного горя, відчаю, страждання, що стискаються серця людей у залі.

Минають хвилини, і за короткий час на очах глядачів перетворюється Отрадіна — Ужвій. Любов до Мурова змінюється презирством. Прірва постає між нею і батьком її дитини. Фізично знесилена, душевно розбита горем, що раптом звалилося на неї, вона ледве тримається на ногах.

Обурення душить її. Зібравши рештки своїх сил, вона випростується і гордо, владно вказує Мурову на двері: «Геть!» Наче кам'яна статуя, застигає Отрадіна. Велике горе охопило довірливу, віддану і чисту жінку. Але воно не спричинилося до розслабленості, а, навпаки, викликало до життя нові високі духовні сили.

Так перший акт став необхідним тому, що він дав можливість Ужвій повніше, всебічніше змалювати багатий і складний образ Отрадіна тут виступала не як контраст до Кручиніної, а як її доповнення.

Трагізм утраченої віри, зневаженого кохання — ось що бачив глядач у першому акті, вірніше, у його фіналі, ось що виносив він з гідкої історії зради Мурова. І це дало змогу артистці виразніше, наочніше донести до глядача свою творчу думку, розкрити свій задум, ясніше і вичерпніше показати, якою вона уявляла собі Кручиніну.

Основні риси образу — моральна сила і краса героїні — особливо яскраво розкрилися в другому акті — найнапруженішому у п'єсі і в спектаклі. Мимовільні асоціації викликали збентеження і жах у душі Кручиніної, примушували згадати далекі переживання юності. Біль пораненого серця — ось що сильно і правдиво передавала артистка під час розповіді Дудукіна про Незнамова.

Як близько до серця бере вона страшну розповідь про гірку долю душевно покаліченого актора. І не тільки тому, що на неї наринали спогади про власного сина, а й тому, що у неї чуйне серце, благородний характер.

Героїня Островського виступала таким втіленням справедливості, таким благородним носієм гуманізму, що навіть колючий,

і жакуватий, навмисно грубий і безтактний Незнамов і той при зустрічі з Кручиніною — Ужвій зм'якшувався.

Скрізь і в усьому Ужвій підкреслювала силу духу своєї героїні. Це й дало їй можливість уникнути солоденької сентиментальності у такій важкий момент, як сцена зустрічі з Галчихою. Терзаня матері, яка допитувалася про долю сина, вона передавала з вражаючою силою. Але Ужвій і тут не розмінювала величі своєї героїні на стерті п'ятаки дешевої чутливості. І сповнені болу слова: «Яке злочинство!» — наприкінці другого акту стосуються всього того світу, в якому підлість, обман і брехня — законні явища.

Трагедія матері — головна, але не єдина ідея другого акту — доповнювалася тут трагедією «маленьких людей» у буржуазному світі.

У третьому акті Ужвій показувала Кручиніну як суворого суддю суспільства, в якому панують корисливі інтереси і підлі мотиви. Огида, яка пронизувала всю поведінку Кручиніної — Ужвій у сцені зустрічі з Муровим, стосувалася не самого лише Мурова, а й усіх тих, хто винний у людському горі, стражданні і муках.

Достоїнство і гордість відчувалися в кожному жесті Кручиніної — Ужвій в третьому акті, служили уславленню моральної стійкості тих, хто протистояв згубному впливові негідників у накрохмалених манишках, хто крізь зімкнутий стрій мурових і дудукіних сміливо проносив прапор добра, чистоти, благородства.

Не тільки глибокі почуття, а й високий дух показувала Ужвій у своїй героїні, і даремно постановник інколи оберігав артистку від спокуси впасти у мелодраматизм. З таким розрахунком, наприклад, побудована сцена, в якій Кручиніна впізнавала у Незнамові свого сина і непритомніла. Інші дійові особи закривали її від публіки.

Четвертий, фінальний акт, в якому Кручиніна знаходить давно втрачене щастя і сина, звучав у виставі як торжество справедливості, як виклик силам зла.

«Хороші актори показують характери, сповнені художньої правди», — писав колись Островський. Художньою правдою, яскравою сценічною виразністю, свіжим, оригінальним трактуванням позначена робота Ужвій над образом Кручиніної, піднесеним творчістю артистки до висот справжньої трагедійності. Завдяки Ужвій в образі Кручиніної глядачі бачили не тільки духовно мужню жінку, скорботну матір, а й високосвідому артистку, що знає ціну справжньому мистецтву, якому вірно і талановито служить.

Можна сміливо сказати, що той, хто досліджуватиме питання втілення жіночих образів Островського на сцені, хто аналізуватиме гру багатьох поколінь виконавиць ролей героїнь його драматичних творів від Н. О. Нікуліної до А. К. Тарасової, не зможе пройти повз образ, створений Н. М. Ужвій, — настільки він змістовний, глибокий, самобутній.

Грати артистці в другій частині вистави відчутно допомагали актори Є. П. Пономаренко і Д. О. Мілютенко, які, настроюючись на епічний лад сценічної Кручиніної, досить коректно виконували характерні, колоритні ролі Незнамова і Шмаги.

Робота Ужвій над образом Кручиніної знайшла десятки схвальних відгуків — від ґрунтовних аналізів до побіжних згадок на сторінках спеціальних видань і центральних газет.

Зокрема, автор книги свого часу в «Правде» писав: «Наївність відкритої юної душі, перші сльози обдуреної жінки, терзання матері, що втратила сина, презирство до Мурова, моральну гідність російської актриси — всю цю широку гаму почуттів Кручиніної Ужвій передає з тією чарівною природністю і простотою, які примушують забувати про всяку театральну умовність. Актриса досягає висот справжньої трагедійності. Кручиніна постає в її витлумаченні як благородна захисниця людської гідності, що жорстоко зневажена у власницькому світі». Особливо уваги заслуговує стаття критика Ю. Ханютіна, опублікована у московському журналі «Театр». Відзначаючи позитивні і деякі негативні тенденції в творчій діяльності театру, автор висловив такі думки: «... молоді актори можуть подолати спокуси зовнішніх ефектів і мнимої театральності. Запорука цього — старанне вивчення кращих досягнень майстрів театру».

Особливо цінним і повчальним в цьому відношенні було виконання Н. Ужвій ролі Кручиніної. У цій ролі актриса поєднала кращі традиції театру: інтенсивність переживань, активне трактування образу, підкреслення вольового начала з якоюсь особливою тонкістю нюансування, з виключним багатством і акварельною ніжністю психологічних переходів.

Кручиніна — Ужвій стримана і спокійна, лише в очах, сухих, напружених, відчувається постійна мука. Вона не може повірити в смерть сина. У виконанні Ужвій зустріч Кручиніної з сином втратила елемент випадковості, вона чекає Гришу, чекає нестямно, жадібно. Тому, коли Галчиха (Бжеська) повідомляє її, що Гриша живий, Ужвій не грала подиву, не впадала в непритомність, а, стримуючи ридання, тихо, блаженно сміялася, наче бачила, несла в своїх руках маленького білоголового сина. Її бажання поступово ставало передчуттям.

Здавалося, вона не може вже тут, у цьому місті, не побачити сина. Тому так швидко, ніби мимохідь, подивившись на медальйон, одразу кидає: «Він» — і без сил схилиється на лаву.

Усмішка — ось що тільки бачиш у Кручиніної — Ужвій, коли вона простягає руки назустріч синові... І очі блиснули спочатку слабо, сором'язно, начебто соромлячись своєї радості, а потім засяяли нестерпним світлом очікуваного щастя, і як мати, що вперше торкнулася до свого первістка, зачарована, горда, щаслива, обережно і ніжно обіймає Кручиніна свого сина.

І так тонко, розумно вирішено фінал. Без шуму, без помпи вони непомітно виходять, щоб залишитися вдвох.

Краще, що нагромадив і відібрав у своїй творчості театр, втілюється в цій роботі. І мужній оптимізм, глибока віра в перемогу над злом і стражданням, і простота, міць великого мистецтва, і трагічний розмах бурхливих пристрастей, і яскравість, відточеність форми.

І хочеться, щоб театр ще послідовніше ніс у своїй творчості цей дух високого гуманізму, справжньої народності, щоб ніколи не було замулене чисте, світле джерело його щедрого, святкового мистецтва»<sup>35</sup>.

Глибоко проаналізована праця Ужвій в ролі Кручиніної була також у наведеній уже доповіді московського професора С. М. Дуріліна «Островський на Україні». «Надзвичайно цікаво і дуже глибоко подає Н. М. Ужвій образ Кручиніної в п'єсі «Без вини винувати». Вона показує в цьому образі і матір, що переживає трагедію материнства в старій Росії, вона показує і російську жінку з демократичних кіл, яка пробивається до певної мети в житті і яка прагне вільної праці на обраній нею ниві. Але Н. М. Ужвій чудово передає і те, що, на жаль, як правило, обминають, трактуючи роль Кручиніної. Адже Островський замислив цю роль так, як і роль Негіної в «Талантах і поклонниках», в єдиному ідейному плані: і в одній, і в другій п'єсі артистка Кручиніна і артистка Негіна протистоять актрисі Корінкіній і актрисі Смельській. І якщо артистка — це просвітителька, це людина, що віддає своє мистецтво народові, мистецтво, в якому «співає її серце» (за висловом М. С. Щепкіна), то актриса — це вузький професіонал, що домагається тільки великого успіху, насамперед життєвого, матеріального успіху, актриса любить себе в мистецтві, на противагу артистці, яка любить мистецтво в собі.

У своїй «Записці про театральні школи» (1881) Островський зробив знамените визнання: «Акторів — розвелася величезна кількість, але між ними артистів — дуже малий, майже мізерний процент». І ось цей конфлікт між артисткою й актрисою і є прямим і безпосереднім конфліктом п'єси «Без вини винувати», який і становить драматичний зміст п'єси. Конфлікт полягає в тому, що актриса Корінкіна, спритна ремісниця, що не приймає і не розуміє високого артистичного мистецтва — мистецтва Ермолової, Стрепєтової, Федотової, бореться проти Кручиніної за утвердження мистецтва, догоджаючого міщанському натовпу, і всіляко намагається зірвати так званий «успіх» артистки Кручиніної, а обриває Кручиніної, артистки-просвітительки, високої у чистоті і людяності, протистоїть усім її зусиллям — спокійний, прекрасний, благородний.

Н. М. Ужвій чудово показує, як високо підносить особу артистки Кручиніної її самовіддана, глибокоідейна любов до мистецтва, та



любов, яка запалювала на творчий подвиг Ермолову і Заньковецьку, Стрепетову і Федотову.

Любляча мати, завзята трудівниця Кручиніна — Ужвій — це артистка-просвітителька. Тому фінал п'єси в зображенні Н. М. Ужвій звучить не тільки мотивом радості матері, що знайшла втраченого сина, а й радістю чудової, прекрасної артистки, яка в цьому синові знаходить майбутнього прекрасного артиста, продовжувача її творчої справи.

Це трактування — знову скажу — ермолівське трактування — дає живе, сучасне, сильне звучання цій п'єсі Островського і остаточно знімає наліг мелодраматизму, який іноді бував у виставах цієї п'єси» (Стенограма доповіді С. М. Дуриліна. — С. 3—4. — Арх. Н. М. Ужвій).

Підсумовуючи свої думки щодо постановок Островського на Україні, С. М. Дурилін з вдячністю відзначив, що інтерес української театральної громадськості до Островського, і особливо до Островського в Малому театрі, дуже великий. «У багатьох діячів українського театру, — писав він, — ясне усвідомлення, що навіть М. К. Заньковецька, велика українська актриса, багато в чому йшла від Островського. Вона грала Аксюшу в «Лісі» і прагнула грати цілий ряд п'єс Островського, які їй не довелося зіграти. У моїй українській статті про Заньковецьку<sup>36</sup> наводяться факти, з яких видно зв'язок чудових виконавиць російського театру Островського — Ермоліві, Стрепетові з Заньковецькою, і цей зв'язок у нашій країні здійснюється в прекрасній творчості провідної артистки українського театру — Наталії Михайлівни Ужвій.

Я мушу сказати, що такого виконання ролей Кручиніної та Тугіної, які дає Ужвій, я давно не бачив у наших театрах». (Там же. С. 9—10.)

\* \* \*

Вагоме слово сказала Н. М. Ужвій і в зарубіжній класиці. Роль Єлизавети Валуа була другою зустріччю Наталії Михайлівни з драматургією Шіллера після графині Джулії із «Змови Фієско в Генуї», зіграної ще на сцені «Березоля». Так само, як і перша п'єса великого німецького поета, «Дон Карлос» (режисер Г. Юра, художник А. Петрицький, 1936) — політична драма, де прогресивні ідеї стикаються з реакційними і де діють обмовлені герої (Карлос, Єлизавета), жорстокі тирані (Філіпп II, герцог Альба), інквізитори, вільнолюбний маркіз Поза, принці і принцеси, гранди, пажі, шпигуни — строката юрба двору іспанського короля.

На фоні політичних подій відбуваються складні особисті колізії, що відіграють вирішальну роль у поведінці героїв, в їхній долі. Це насамперед напружені стосунки Єлизавети, Карлоса, Філіппа: саме вони визначають і сюжетну, і духовну, і психологічну лінію тра-

гедії, навколо них точиться боротьба, що проходить під політичним прапором, стикаються протиборствуючі табори.

Світську розмову веде Єлизавета — Ужвій у своїй літній резиденції з придворними дамами. Королева уважна, чемна, доброзичлива, і в той же час якесь тривожне передчуття проймає її слова «бути жертвою — це страшна доля». Адже не тільки зрадлива принцеса Еболі не хоче бути жертвою. Принизливо почуває себе і королева від двірських регламентацій: коли бачитися з донькою-інфантою, кого приймати, як і про що розмовляти — адже кругом нишпорять запопадливі слуги короля.

Зі стриманим, проте відчутним хвилюванням приймає Єлизавета освідчення прибулого Карлоса. Внутрішньо вона співчуває юнакові, його чистим почуттям до неї, але як королева, дружина батька Карлоса — Філіппа вона закликає принца бути витриманим, вгамувати свої пристрасті, зважити на те, що вони близькі родичі, що страшним буває гнів короля. Королева нагадує інфанту про його майбутнє, про необхідність служити державі і тут же лякливо відсторонюється від бурхливих звірянь Карлоса.

А коли зненацька прибулий Філіпп починає гніватися, підозрювати, чому вона сама, без придворних дам, ображає одну з них — Мондекар, королева розкриває своє чуле серце, свій благородний характер, прилюдно висловлює найщирішу симпатію до обергофмейстерині, сумує за покинутою Францією. У невисловлених думках — турбота про нестримного інфанта, про його жагучу пристрасть, юнацький запал.

І як розгублюється королева, коли Карлос, що збирався зводити рахунки з Альбою в смертельному двобої, при несподіваній появі Єлизавети падає навколішки, встає і, не володіючи собою, розхвилюваний вибігає з кімнати. Натяком на майбутню трагедію зловісно звучать слова герцога Альби: «Бачить бог, це дивно!»

Розпочинається брудна інтрига, в якій замішані кохання, ревності, підозри, помста, підступи інквізиції. І все для того, щоб настроїти короля Філіппа проти прогресивних сил, проти можливого майбутнього короля — Карлоса, запобігти повстанню в Нідерландах. Хоча Єлизавета тривалий час відсутня, проте вона незримо перебуває на сцені, ніби спрямовує діалоги Альби з королем, розмови маркіза Поза, Карлоса, великого інквізитора, багатьох із тих, хто причетний до драматичних подій.

Королева — Ужвій, яка не посвячена в суть інтриги, як завжди, чемна і уважна з придворними. А коли з вуст маркіза Поза дізнається про заколотницькі плани Карлоса, вона мужньо, тверезо підтримує вільнолюбні прагнення Карлоса та його друзів. І тут же вона стає холодно офіційною, парадною, коли з'являється герцогиня Оліварес.

Трагізмом була оповита дуже відповідальна сцена, у якій Єлизаветі — Ужвій стає відомо, що листи Карлоса до неї викрадені за

розпорядженням Філіппа, що останній підозрює її в смертних гріхах, і, почувши з вуст короля на свою адресу «розпутниця», вона, наче підстрелений птах, падає на порозі кабінету.

Свою гідність, жіночу і королівську, Єлизавета — Ужвій знову тактовно і тонко показує, коли зрадливі Альба і Домінго напрошуються у друзі, у радники, розкривають перед нею відомі їм таємниці.

Події п'єси все наростають, ускладнюються, взаємини дійових осіб загострюються. Еболі викриває сама себе, розповідаючи про свій ганебний злочин — обмову королеви і Карлоса. З'ясовується таємнича поведінка маркіза, його намагання врятувати інфанта ціною власного життя. Королева опиняється у вирі заплутаних пригод, не знає спокою, з кожним разом стає все нервовіша, дратівливіша. Їй огидна сповідь Еболі, не зовсім зрозумілі запальні заперення Поза, турбує доля Карлоса, присуд короля. Скільки душевних терзань у небоязкому жіночому серці, скільки суперечливих роздумів, внутрішнього напруження, хвилювань. Адже що не сцена — то нова конфліктна ситуація, несподіванки, дивні новини, страшні освідчення, необхідність певних відповідей, дій, вчинків. Серед багатослівних реплік і ремарок трагедії роль Єлизавети найбільш лаконічна і ошадлива. Тут лаконізм художньої палітри артистки збігся з лаконізмом автора. Проте скільки потаємного смислу в словах королеви. Її остання розмова із маркізом завершується твердим запевненням: «Я вам клянусь: одне лиш серце буде моїм суддею в коханні», — говорить вона, коли Поза благає любити Карлоса «коханням вічним».

Фінальна сцена, в якій Карлос, що таємно, в оязі ченця, проникнув у кімнату королеви, щоб розповісти їй про свої священні наміри, набула такої величавості, драматизму, які можливі тільки в епічних творах, сповнених найгостріших конфліктів, зворушливої дружби, небаченої зради, гірких душевних страждань і високих моральних подвигів. Як і годиться, подібний твір повинен закінчуватися трагічно, що ми і бачили у несподіваній появі Філіппа і кардинала, в непритомності Єлизавети, в жахливому вироку батька над сином.

Образ Єлизавети величний і трагічний. Він цілком пасував обдарованню артистки — її фізичним даним, благородній сценічній манері, виразній пластиці, поетичній вдачі. Роль і важка, і вдячна, бо показувала образ Єлизавети в різних ракурсах і суперечностях. Вона і королева, і мати, і прогресивна людина, і вірний друг, чесна в помислах і в діяннях.

Їй, як і графині Джулії, доводиться потрапляти у скрутні ситуації, зазнавати радощів і горя, ласки та ударів долі. Проте це різні образи, з різних джерел походить їхня поведінка — з брудних, як у Джулії, і кришталево чистих, як у Єлизавети.

Ужвій, що грала обидві ролі, надаючи їм життєвої плоти, емо-

ційної насиченості, свідомо шекспіризуючи шіллерівські постаті, разом з тим малювала їх зовсім відмітними фарбами. Якщо в образі Єлизавети переважали м'які тони, благородні лінії, світлий колорит, то Джулія була окреслена різко, недвозначно, з певним натиском: хай, мовляв, ні у кого не залишиться ніяких сумнівів щодо непривабливої суті образу. Якщо Єлизавета спрямована в гуманістичне майбутнє, то Джулія була звернена у середньовічне похмуре минуле.

Такими виглядали героїні Ф. Шіллера у зображенні вдумливого митця, прекрасної артистки Ужвій. Зіграні ролі — результат глибокого осягнення образів, провідних в сюжеті, в конфліктах, в ідейно-філософській спрямованості твору.

У Театрі імені Івана Франка, незважаючи на тимчасові захоплення різними випадковими новаціями в ранні роки, що йшли переважно від режисерських експериментів, зокрема Б. Глаголіна, домагалися навіть в історичній драматургії глибокої соціальної обумовленості відтворюваних подій, політичної ясності, послідовного реалістичного показу обставин, конфліктів, героїв. Щоправда, в «Дон Карлосі» основна колізія — кохання Карлоса і Єлизавети — домисел.

У «драмі ідей», якою є «Дон Карлос», виконавиця ролі Єлизавети показувала своєрідну людину з притаманними їй думками, почуттями, манерами, звичками. Не забуваючи про королівський сан Єлизавети, Ужвій не дуже підкреслювала її вельможність, а скоріше намагалася бути звичайною доброю людиною, що обстоювала справедливість і моральність, підтримувала прогресивні наміри своїх друзів. Хоча і привілейоване становище, і двірські традиції, і пишне королівське вбрання зумовлювали в якійсь мірі парадну поведінку героїні, та крізь панцир станових забобонів пробирався живий струмінь природності і безпосередності, що особливо було видно, коли Єлизавета спілкувалася з Карлосом, Позою, донькою. Єлизавета — Ужвій навіть дещо піднесений шіллерівський вірш подавала без будь-якої пишномовності і навмисності, а полюдяному просто, натурально, що впливало з самої вдачі героїні.

Що не кажіть, митець, який має свої певні естетичні позиції, принципи, уподобання, що б він не грав — можновладну особу чи рядову людину — скрізь використовуватиме свої звичні художні засоби, пропускатиме роль крізь своє чуле серце і аналітичний розум. Таке трапилося і з образом Єлизавети у сценічному зображенні Ужвій.

Артистці — дебютантці на сцені Театру імені Івана Франка — допомагали розкривати багатоплановий образ Єлизавети її партнери, в першу чергу Ю. Шумський в ролі Філіппа II, якого актор хоч і показував жорстоким тираном, проте уникав будь-якої абстрактності, соціальної маски, показував людські почуття короля (ревно-

щі до Єлизавети, небезпідставні підозри до сина-суперника, вибух помсти).

Вистава в цілому, режисура, акторські роботи, в тому числі Ужвій, були високо оцінені і громадськістю, і театральною критикою. Чи не вперше можна було прочитати у схвальних відгуках слово «майстер» на адресу Ужвій. Цікаво, що відзначалася така деталь, як уміння артистки «носити костюм». А втім, чи це деталь? На жаль, деякі з сучасних акторів або зневажають зовнішній вигляд історичного персонажа, або почувають себе незручно в незвичному одязі, проте факт залишається фактом: далеко не всі актори вміють «носити костюм» (і не тільки в історичній драматургії), що не може не відбитися на творчому самопочутті актора, на свободі сценічної поведінки, достовірності образу. На цьому, до речі, спинився у своєму виступі на сторінках журналу «Театр» відомий майстер сцени Олег Табаков.

Ужвій чекала творчих зустрічей з образами своїх сучасниць. А склалося так, що перші роки її перебування в Театрі імені Івана Франка проходили під знаком класики — чи то світової, чи то вітчизняної. За «Дон Карлосом» був «Борис Годунов», «Останні», «Безталанна», «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Ревізор», «Остання жертва», «Украдене щастя», «Багато галасу даремно». І все це за кілька сезонів, за передвоєнні роки. І хоча спілкуватися з витворами людського генія, з шедеврами світової літератури було для актриси щастям, проте доводилося мобілізувати весь свій творчий досвід, хист, натхнення, щоб відтворити неабиякі людські характери, складні життєві ситуації, великі пристрасті, передати дух доби, атмосферу часу, донести ідейно-філософську концепцію образу й твору в цілому. Причому необхідно було підходити до ролі і розуміння історичного процесу, суспільних явищ з позицій сучасності, не модернізувати грубо, а тактовно і, головне, доцільно оновити; освіжити звучання п'єси, її дійових осіб. Ужвій не була прихильницею категоричного перегляду авторських творінь, вважаючи це насильством над задумом драматурга. Вона глибоко поважала наміри, мету та засоби митця. Проте їй чужі і закостенілі реставраторські трактування, вона шукала нових додаткових нюансів у начебто давно осмисленому і засвоєному матеріалі. Адже кожний виконавець бачить і відчуває образ по-своєму. У цьому і виявляється поступ мистецтва, інакше були б суцільні копії, стереотипи, ремісництво, а не творчість. Десятки актрис, притому до-свідчених, обдарованих, традиційно грали героїнь Кропивницького, Карпенка-Карого, Старицького. А геніальна Заньковецька не лише знімала нашарування закорумбованості із, здавалося б, звичайних ролей, а надавала їм, наважусь сказати, вселюдської масштабності, відкривала такі глибини, з яких можна було черпати високі почуття, що потрясали глядача. Недаремно одухотвореним мистецтвом незрівнянної зірки української сцени захоплювалися

і титани культури, і прості люди, вперше прилучені до принадних вогнів театру.

Н. М. Ужвій — духовна дочка М. К. Заньковецької — бачила, як ті ж Мар'яненко, Бучма, Курбас, Юра, Крушельницький, Гаккебуш, Шумський та інші її наставники і партнери були не лише відданими слугами мистецтва, а й свідомими творцями його, шукачами нерозвіданих надр, звідки можна видобути дорогоцінні скарби для збагачення й окраси ролі. Чи не тому праці талантів завжди художньо неповторні, хай то буде Саксаганський чи Микола Садовський, Єрмолова чи Пашенна, Москвін чи Шукін, Хмельов чи Ульянов.

Саме з цих творчих позицій і підходила актриса до сценічного втілення образів, зокрема класичного репертуару, що аж ніяк не є однозначними, а містять у собі неосягнуті багатства, хоча їх сотні разів уже грали, сотні разів розглядали, розчленовували, аналізували, вони набирали нового і нового вигляду.

По-своєму сценічно прочитувала Ужвій роль Єлизавети Валуа. Тут провідними рисами були шляхетність не зовнішня, а внутрішня, душевна; велич не королівська, а насамперед людська; ліризм без сентиментальності, гідність без зверхності. Саме тому драму Єлизавети із співчуттям сприймав глядач, далекий від інтриг іспанського двору XVI століття, від підступів інквізиції, патологічних метань Філіппа II. Публіка симпатизувала щирим переживанням благородної, волелюбної жінки, почувала естетичне задоволення від досконалої гри артистки.

Професійна культура франківців на той час уже настільки зросла, що вони могли дозволити собі звернутися до найвищих надбань світової класики. І слідом за «Дон Карлосом» Шіллера був поставлений спектакль «Багато галасу даремно» Шекспіра, який приніс театру неабиякий успіх, викликав схвальну оцінку найвимогливіших глядачів. Франківці показували п'єсу у різних постановках і з участю різних виконавців. Спочатку в 1941 році комедію Шекспіра поставив В. Вільнер і оформив Б. Ердман. Співучу, оптимістичну музику до неї написав майбутній автор опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевич. Головний драматичний дует виконували Н. Ужвій (Беатріче) і Ю. Шумський (Бенедикт). У 1945 році вистава була поновлена і Бенедикта грав уже В. Добровольський. А в 1964 році, на ознаменування 400-річчя з дня народження В. Шекспіра, комедія постала перед глядачем у новій режисерській редакції народного артиста СРСР Є. Пономаренка.

Найвеличніший поет епохи Відродження, автор «Багато галасу даремно» у своїх провідних героях з проникливістю великого майстра показав носіїв і виразників фізичної та духовної повнокровності, життєлюбності, гуманізму. Розвиток особистості відбувався на очах тих, хто стежив за «кривою» поведінки героїв і мав насолоду слухати «фейерверковий» двобій гострого розуму, дотепності,

винахідливості. Зіткнення Беатріче і Бенедикта — то виняткове інтелектуальне свято, свято думок і почуттів, свято торжества чистого кохання, дружби, взаєморозуміння.

Франківці саме так будували спектакль в 1941 році, саме так грали Ужвій і Шумський. Комедійна жвавість, динамічність, гострота, жанрова соковитість не заступали серйозності змісту п'єси, її соціальної та психологічної значущості, історичної пізнавальності і морально-етичної повчальності. То була вистава яскравих барв і глибокого смислу, розумна і весела, сповнена сонячної життєрадісності та хвилюючого драматизму.

Можливо, часом дещо уповільненими були ритм і темп спектаклю, і актори недостатньо доносили шекспірівську іскрометність та глибокодумність, проте в цілому постановка відбивала і авторський задум, і стиль. Відчувалося, що режисер прагнув розкрити не тільки поезію, а й філософію Шекспіра. У цьому відношенні театр поділяв думки Белінського, який у статті «Погляд на російську літературу 1847 року» писав: «Шекспір — найбільший творчий геній, поет переважно, в цьому нема ніякого сумніву, але ті погано розуміють його, хто за його поезією не бачить багатого змісту, невичерпного джерела науки і фактів для психолога, філософа, історика, державного діяча і т. д. Шекспір все передає через поезію, але передаване ним далеке від того, що належить одній поезії»<sup>37</sup>.

Ужвій за чарівною поезією святкової, романтичної комедії Шекспіра, зокрема образу Беатріче, бачила і відтворювала високоступову гуманізм, життєствердуючу філософію п'єси. При комедійній легкості і блискі, з якими Ужвій проводила цю роль, ретельно зберігалася велике багатство її змісту.

За жіночу гідність пристрасно боролася лукава, примхлива, темпераментна Беатріче — Ужвій, боролася гострим жартом, нищівною іронією, силою своїх палких почуттів. Яка вона прудка, мінлива, колюча, наче їжак, завжди тримає напоготові свої небезпечні голки! Триумфуюча і розгублена, ущиплива і зніяковіла, життєрадісна і сумна — в різному душевному стані поставала перед глядачем Беатріче — Ужвій. Вона обурена — і її очі повні гніву. Вона плаче, нехай це навіть сльози крізь усмішку, — і тінь зворушливої печалі лягає на неї. Вона сміється — і все навколо неї мимодотепам Беатріче — Ужвій до того часу, поки безжальні стріли кохання до Бенедикта не пронизали її гордого серця.

Безмірно ніжна Беатріче — Ужвій зі своєю кузиною Геро, грізна з Клавдіо, коли він, введений в оману, думає зректисся нареченої, безцеремонна з принцом, з усіма тими, хто злісний, підступний, несправедливий, і навдивовижу чуйна, хоч і всіляко це приховує, до кожного слова Бенедикта.

Молодістю, життєрадісністю, оптимізмом світлої і цільної натури віяло від Беатріче, показаної Ужвій на сцені Театру імені Івана

Франка. Дивлячись тут спектакль «Багато галасу даремно», я відчував себе присутнім на святковій виставі, в якій все дихало молодістю, радістю, в якій прославлялися глибокий розум і чисте серце.

Усім, чим багата Беатріче, всі її настрої, що блискавично змінюються, її багатобарвні почуття бережно й цютливо доносила артистка.

У Москальовій Ф. Достоевського артистка теж вдавалася до «подвійного» малюнка: одне удавано показувала, інше — справжнє, огідне всіляко приховувала, затемнювала. Тут же навпаки: через гордощі, норів, самолюбство героїня поводила себе з людьми, особливо з Бенедиктом, досить визивно, навіть іноді безпардонно, але робила це без будь-яких своєкорисливих міркувань, розрахунків, вигоди. Просто така вдача, такий характер, такий язик у дівчини. Насправді ж Беатріче сповнена добра, щирості, благородства. І це відчутно показувала артистка навіть тоді, коли вона говорила зовсім протилежне.

Ця суперечливість виявлялася і в пластичному, і в інтонаційному малюнку ролі, особливо у фінальних сценах, де більш прозоро проявлялися стосунки дійових осіб. Тут і рухи ставали м'якшими, статечнішими, погляд — ласкавішим, а в словах з'являлася теплота.

Істина вимагає сказати, що партнеру Ужвій Ю. Шумському не завжди вдавалося бути на рівні з блискавичною динамічністю, гостротою, «реактивністю» сценічної Беатріче. Тут перевага явно була на боці героїні. Гармонійна рівновага насмішкуватих учасників словесного поединку досягалася не скрізь.

З особливою дзвінкою силою звучав природжено мелодійний голос артистки, і це надавало реплікам героїні своєрідного тону — начебто пригладжувалися колкості, шпильки ставали приємнішими, якщо не по суті, то по формі. Цим, звичайно, жар двобою не знижувався, просто набирив інших відтінків, зумовлених природою таланту артистки.

Оптимістичний дух Ренесансу, втілений драматургом в атмосфері подій і в людських образах, розкривали учасники вистави, і насамперед Ужвій, зі справжнім шекспірівським темпераментом і блиском, світлим гумором, непідробними веселощами. І глядачі кожного разу по достоїнству оцінювали високе мистецтво артистки.

Коли Ванда Василевська подивилася Ужвій в ролі Беатріче, воки одразу ж після прем'єри надіслала артистці схвильовану записку, сповнену захоплення і вдячності: «Дорога Наталіє Михайлівно! Ви справжнє чудо. Цілуємо<sup>38</sup> Вас тисячу разів. Ванда Василевська». (Арх. Н. М. Ужвій).

Перша Беатріче на українській сцені, як і перша Марина Мнішек, Софія Коломійцева, Тугіна, Кручиніна, була гідним внеском у розвиток української радянської культури, українського національного театру, який своєю творчою практикою стверджував заповіт В. І. Леніна — збагачувати радянських людей, зокрема моло-



де покоління, кращими витворами людського генія, на якій би мові і в яку б епоху вони не створювалися, аби були прогресивні за духом, високохудожні за естетичними властивостями.

Значним творчим досягненням Ужвій була і роль Маргеріт у п'єсі Дж. Лондона «Крадіжка». Маргеріт Чалмерс — соціально і психологічно незвичайна постать. Вона певний час без особливих вагань і відчутних внутрішніх переживань користувалася благами і привілеями «великої крадіжки» Старкветерів, що безжально експлуатували, грабували мільйони трударів, у тому числі й підлітків. Гаряче, пристрасно звинувачувала вона згодом потворний світ наживи. Наприкінці п'єси Маргеріт ясно усвідомлює: «Тут злодійська печера — лігво крадіїв. Я — дочка крадіїв. Уся моя родина — самі крадії. Мене вигодувано на крадені гроші, і я сама причетна до цього крадіяцтва. Але хтось мусить покласти край цьому огидному злодійцтву, і це маю зробити я. А ви повинні допомогти, Говарде»<sup>39</sup>.

Звичайно, не Маргеріт «покладе край» класовій нерівності, системі визиску і гноблення, а «могильник капіталізму» — робітничий клас. Проте і вихідці з родин «крадіїв» по-своєму можуть допомогти цій святій справі, включитися в боротьбу за соціальну справедливість, проти довічного визиску народу. Чим більше людей усвідомлює необхідність революційних змін і перетворень, тим краще для оновлення суспільства.

Саме так зрозуміла і саме так сценічно відтворила образ Маргеріт Ужвій у спектаклі франківців (постановка М. Крушельницького, художник В. Меллер, 1955).

Спочатку ми бачимо благородну світську даму, люблячу матір, жінку, що виявляє і політичний, і особистий інтерес до сміливого, прогресивного конгресмена Говарда Нокса. Маргеріт — Ужвій не приховує цього інтересу — вона явно зацікавлено дивиться на гостя свого дому, м'яко, щиро розмовляє з ним, ласкаво називає «Алі-баба». Ніби грайливо, легковажно, а по суті серйозно, нещадно характеризує свого батька як найбільшого крадія людського щастя. Наче змовники, вони обговорюють завтрашній виступ Нокса в конгресі проти махінацій фінансових магнатів, безцеремонних ділків. Актриса все виразніше давала відчуття, що вони спільники і по особистих симпатіях, і по політичних мотивах. З іще більшою одвертістю це показано в сцені, коли Маргеріт відвідує Нокса в його кабінеті в готелі, щоб попередити про змову, яку затівають бізнесмени та продажні журналісти навколо майбутнього виступу Нокса. Тут у Маргеріт — Ужвій чувається вже скоріше жінка, ніж політичний діяч. Наче бурхлива вода під час повені, виливаються на поверхню її кохання невгамовні пристрасті. «Мені потрібні тільки ви — саме ви над усе на світі» — і в нервово простягнутих руках, у вимовлених словах вибух давно назрілого освідчення. І хоч Маргеріт — Ужвій сама признається: «Я кохаю вас», сама благає:

«Поцілуйте мене, мій любий господарю і коханий» — відвідувачка Нокса ні в чому не порушує правил пристойності.

Найтяжча, найкритичніша картина, коли батько-недолюдок допитує Маргеріт, де вона сховала важливі документи, украдені спочатку у Старкветера, а згодом у Нокса, — вимагала від артистки не менше фізичних і нервових сил, аніж у героїні. Тут і допит, і знущання, і публічна кара. Проте Маргеріт — Ужвій, тамуючи біль і образу, залишилася непохитною, стійкою, незрадливою, бо діяла не лише як любляча жінка (документи потрібні були Ноксу як доказ під час промови), а й як борець за правду, захисниця двох мільйонів дітей, що поневіряються у наймах. А картина обшуку і роздягання Маргеріт (хоч воно і відбувається за ширмою) сприймається як безцеремонна наруга над жіночою честю і людською гідністю. А коли, вже одягнену, ми знову бачимо Маргеріт — Ужвій, в її очах сталь впевненості, в руках рішучість борця. У неї зміцніла віра в правоту своїх діянь і ще більше — в правоту своїх майбутніх дій. Тоді, мабуть, і народилися цитовані слова Маргеріт. Відбулося повне ідейне прозріння.

Образ Маргеріт — не тільки центральний у п'єсі, багатий на детективні ускладнення. На ньому тримається весь перебіг подій, вся драматична історія. Це — наскрізна і дуже містка роль, яка потребує перебування актриси на сцені протягом усього спектаклю. І це становить додаткові труднощі для виконавиці ролі.

Недарма після вистави артистка довго безсило сиділа, повільно розставалася з образом, набиралася сил, щоб покинути театр. Так, це була дуже важка роль — в буквальному і переносному смислі.

Мабуть, враховуючи складність образу, драматург залишив детальну характеристику героїні: «Маргеріт Чалмерс. Двадцять сім років; цілком сформована людина, міцної вдачі, і до того ж справжня жінка, коли йдеться про емоцію та красу. Має широко поставлені очі. Обличчя їй прикрашає чарівна усмішка, що з неї вона вміє користуватися при нагоді. Якщо треба, може бути й тверда, жорстока, навіть цинічна. Це жінка неабиякого розуму й у той же час — надзвичайно жіночна, здатна на раптові вияви ніжності, вибухи палкого почуття та несподівані вчинки. Вона вишуканий продукт високої культури й рафінованого виховання, а проте зберегла здорову життєвість і чуття справедливості, які віщують людськості добре майбутнє». (Там же. С. 334).

Ясна річ, артистка не в усьому пішла за автором. Її Маргеріт була позбавлена будь-якої жорстокості і цинізму. Вона проста, тверда у своїх переконаннях. Її поведінка — не результат «здорової життєвості», а переоцінка цінностей, зроблена на основі власних спостережень, досвіду, переконань. Це підносило драматургічний образ, робило його більш сучасним.

Мабуть, саме з цих міркувань — засвоєння світової культури — театр імені Івана Франка ставив і інші п'єси зарубіжних авторів,



де брала участь Ужвій. Цей інтерес франківців до безсмертних художніх надбань людства виявлявся протягом усього творчого шляху театру — від самих ранніх постановок «Овечої криниці», «Царя Едіпа» до пізніших праць, як «Король Лір» і «Антигона».

Не залишає поза увагою театр і сучасну західну п'єсу, якщо вона несе в собі гуманні ідеї, добрі почуття, становить інтерес і для митців, і для глядачів. Тому і з'явилися на кону «Філумена Мартурано» Едуардо де Філіппо, «Поступися місцем завтрашньому дню» американської письменниці Віни Дельмар — інсценівки, до речі, не дуже-то високого мистецького класу. Проте п'єса на людських долях показує непривабливу буржуазну дійсність, яка грубо псує взаємини батьків, дітей, пробуджує в молодому поколінні егоїзм, меркантильність, некомунікабельність, мотив, що так часто лунає у всій сучасній буржуазній літературі.

«Філумена Мартурано» більш вправна, глибока і художня річ, ніж «Поступися місцем завтрашньому дню». У ній відчувається і драматургічна майстерність автора, і його близькість до театру, розуміння вимог сцени.

П'єса, поставлена в 1957 році (режисер Ю. Бриль, художник В. Меллер), викликала живий інтерес глядачів знову ж таки завдяки яскраво представленому Ужвій заголовному образу Філумени. Артистка згадувала свою участь у п'єсі Едуардо де Філіппо: «Одна з найулюбленіших моїх героїнь — Філумена Мартурано з однойменної п'єси Едуардо де Філіппо. Вона приваблює мене силою свого характеру, чистотою і багатством душі. Проїшовши страшними дологами життя, Філумена зберегла душевну чистоту, силу волі і розум. Людина великої моральної сили, натура вольова й активна, вона вступає в боротьбу за щастя, за материнство і перемагає. Саме вона стверджує в своїй родині високі моральні принципи. Відкидаючи брехливу мораль «добропорядного» буржуазного суспільства, вона вчить Доменіко Соріано любити, бути людиною»<sup>40</sup>.

Відкривається завіса... Доменіко Соріано стоїть біля столика з червоними квітами приголомшений, розгублений, зніяковілий: отак пошитися в дурні! Чи міг він сподіватися, що жінка, яка двадцять п'ять років була його слухняною полюбовницею, яка покійно терпіла його знущання й примхи, егоїстичну вдачу, легковажну поведінку, постійну брехню, численні зради, несподівано прокинеться, збунтується, розіграє з ним нечувано обурливу комедію!

Філумена Мартурано прикинулася безнадійно хворою і на смертному одрі, під час удаваної агонії, умовила Доменіко одружитися з нею, щоб узаконити перед богом і людьми їхній тривалий зв'язок.

«Навіщо вона це зробила?» — нервувався Доменіко, не розуміючи намірів Філумени. Для чого їй шлюб? Адже він не шкодував грошей на її утримання, надав їй притулок у власному домі. Чого їй бракувало? Мабуть, гадав безтурботний жуїр, вона хотіла міцні-

ше прив'язати до себе, скористатися його ім'ям і багатством. Так, як Доменіко Соріано, могли міркувати тисячі інших обмежених обивателів, вихованих на буржуазних традиціях і власницькій моралі.

А Філумена, то приховуючи гірку усмішку, то нервово кусаючи губи, стримуючи внутрішнє напруження, начебто навмисно вирішила підтвердити примітивні здогадки чоловіка.

«Я твоя дружина», — торжествуючи, кидає вона з висоти сходів, виявляючи не тільки задоволення з того, що трапилося, а й свою зверхність над Доменіко. І очі, промовисті очі Філумени — Ужвій, то випромінювали одверту радість, то приховували щось важливе, невимовне, то на якусь мить огорталася серпанком глибокого смутку. Філумена, як це люблять робити безпосередні темпераментні італійки, широкими розмашистими жестами підтверджувала свої войовничі слова і за звичаєм свого не досить вишуканого середовища грайливо, навіть дещо вульгарно, підсакувала на сходах. Ось мовляв, яка я — віднині твоя законна дружина!

Так починалася у Театрі імені Івана Франка вистава «Філумена Мартурано».

Уже в цій першій, дещо жанровій, гротесковій сцені відчувалися досить серйозні драматичні ноти, які згодом домінуватимуть у виставі. І справді, минали лічені хвилини, і ми чули горді, ширі слова Філумени: «Я виростила трьох синів!»

Кожному глядачеві зрозуміло, заради чого ця знівечена суворим життям жінка обдурила і зрадливого коханця, і прискіпливого лікаря, і святого падре. На гроші, крадені в коханця, вона виростила, виховала дітей, поставила їх на ноги і тепер хоче, щоб їх було офіційно визнано.

Звідси, власне, і починала голосно звучати основна тема спектаклю — тема святого материнського почуття, тема боротьби за родинне щастя, за людську гідність.

Те, що саме дочка вулиці, жінка, яка змушена була з сімнадцяти років торгувати своєю любов'ю, так мужньо виборювала право на сімейне гніздо, надає сценічній розповіді особливої загостреності.

Мотив материнства у виставі, за принципом крещендо, поступово посилювався, міцнів, зростав. І не тільки тому, що так було закладено в самому драматургічному матеріалі, а й тому, що роль Філумени Мартурано виконувала артистка, яка не раз вражала глядача глибокою трагедійною розробкою теми материнства.

Завдяки своєму природному таланту і набутій майстерності Ужвій могла блискуче зіграти різнопланові ролі — від трагедійних до комічних. Це вона й засвідчила своїми сценічними образами, серед яких ми бачимо благородних героїв і низьких інтриганок, подвижниць і нікчем, жінок окриленої мрії і пустотливих істот. Але найбільш переконливо, найбільш захоплено грала Ужвій ролі страждальчих жінок, виступаючи на сцені їхньою палкою захисницею. Горе

жінок, ошуканих, скривджених, знедолених, їхній материнський розпач артистка передавала з виключною емоційною силою й проникливістю.

Це ми знову побачили в образі Філумени Мартурано, який знайшов у франківців соціально і національно правдиве, психологічно обгрунтоване трактування.

Якщо п'єсу Едуардо де Філіппо прочитати поверхово, то при постановці можна вдатися до вульгарного соціологізму, і тоді на сцені запанує прямолінійна викривальність. Для цього в п'єсі чимало підстав. Досить навести драматичну розповідь Філумени про обставини її морального падіння, про закутки Неаполя, де вона провела своє безрадісне дитинство, про жорстокі закони буржуазного світу. Або згадаймо історію іншої страдниці, наперсниці Філумени, старої Розалії Солімено. Вона теж колись мала трьох синів, але через злидні не змогла виховати їх, і вони десь поневіряються в далеких краях, зовсім забувши про свою немічну матір. Ця історія сприймалася як ще одна красномовна ілюстрація материнської трагедії у суспільстві чистогану, де все купується й продається.

Можна трактувати п'єсу Едуардо де Філіппо і як вразливу мелодраму. Для цього теж знайдуться відповідні драматичні ситуації на зразок тих сцен, де Філумена визнає своїх вже дорослих синів, де розкаюється Доменіко тощо. Можна, нарешті, розглядати «Філумену Мартурано» як твір на вічну тему про добро і зло, про якийсь абстрактні моральні категорії, як п'єсу, тільки для форми зв'язану з нашим часом і певним місцем дії — сьогоднішньою Італією.

Учасники вистави зуміли розібратися в особливостях проблематики і художніх ознаках твору, правильно трактуючи п'єсу як складну психологічну драму. В цьому чимала заслуга режисера Ю. Брилля, який зрозумів зміст і характер її, знайшов відповідне сценічне вирішення, допоміг виконавцям розкрити незвичайні характери дійових осіб. В центрі вистави франківців — не лише зовнішній рух сюжету, а й внутрішні психологічні колізії п'єси.

Плідна робота постановника з акторами проявилась також і в тому, що окремі виконавці продемонстрували нові якості свого обдаровання, відійшли від звичних сценічних прийомів. З яким тактом, як м'яко, справді артистично грав Є. Пономаренко роль Доменіко! Актор не захоплювався ні жанровою характерністю, ні сентиментальними інтонаціями, хоча і те і друге наявні в ролі. І тут переважав поглиблений психологізм, яким позначено постановку. Можна сказати, всі учасники вистави допомагали виконавиці головної ролі створити правдивий колоритний образ Філумени Мартурано.

Важкі обставини життя героїні не могли не відбитися на її суверенному характері, що й показувала актриса. Ужвій не робила Філумену святенницею, свідомим борцем за соціальну правду, але добре давала відчуття все те благородне, світле, що таїлося в мате-

ринському серці. В той же час артистка не приховувала і старі, породжені вулицею та оточенням, звички героїні. Звідси й прояви певної грубості, що відчувалися не тільки в інтонаціях Філумени, а й в її рухах, жестах, міміці — в усьому пластичному малюнку образу. Дочка вулиці пробудилась у Філумені зокрема тоді, коли вона розправлялась з новою пасією Доменіко.

Як же трактувала артистка трагікомічний вчинок героїні? Як виправлення тяжкої помилки? Ні. Як намагання приглушити трижовний голос совісті? Теж ні. Вона вирішила за будь-яку ціну одружитися з Доменіко, щоб восторжествувала зневажена справедливість. І це для Філумени, вихованої в умовах капіталістичного рабства, є, безперечно, мужнім благородним вчинком. Принциповість її проявилася й у тому, що вона запропонувала чоловікові розірвати шлюб, коли побачила, що Доменіко не хоче усиновити дітей, серед яких є і його син.

Філумена — Ужвій бореться не тільки за майбутнє своїх синів, а й за душевне оновлення Доменіко. Хай вона різко йому докоряє, обурюється, насміхається, обпалює гнівом, вбиває знущанням. Та за сердитими словами й рухами криється щире бажання бачити кращою, гуманнішою людину, з якою вона прожила двадцять п'ять років.

Партитура ролі Ужвій складалася з дуже багатьох інтонаційних відтінків. Ось вона, наче підстрелений птах, стрепенулася, коли почувся цинічні слова Доменіко про те, що на його гроші утримувалися діти. «Що, я повинна була їх вбити?» — з трагічним надриком вигукує ображена мати. І тільки-но подумала вона про сімейне щастя, про те, що діти носитимуть її ім'я, як блискавично змінилася, перевтілилася. Нові, життєрадісні ноти зазвучали в голосі Філумени, вона посвітлішала, помолодшала. Хвилини, і вже іншою — розчуленою — виступала перед нами героїня, коли згадувала про свою давню розмову з мадонною, розмову, під час якої вперше усвідомила значення материнського почуття.

Роль Філумени прозвучала на сцені як сповідь пораненої душі. До речі, особливості п'єси Едуардо де Філіппо виявляються і в тому, що твір багатий на розгорнуті драматичні монологи. З них глядач дізнається про далеке минуле героїв, про їхній життєвий шлях. Так, у великих змістовних монологів розкривається життя Філумени, Розалії, Доменіко, Альфредо. Монологи введені не для спогодів, не для роздумів, а саме для того, щоб глядач ще раз уявив біографію героя. Такий художній прийом допомагає змалювати внутрішній світ персонажів, але, на жаль, зараз він дуже рідко вживається у драматургії. Та монолог треба вміти не прочитати, а зіграти, зіграти так, щоб людська особа розкрилася в усій складності і багатстві, в усіх суперечностях.

І це переконливо робила Ужвій. Її Філумена — то скромна, ніжна, сором'язлива жінка, самовіддана мати, любляча подруга, чуйна

людина, запальна викривачка несправедливого суспільного устрою, то груба, егоїстична особа, гнів і обурення якої не знають меж. Вона ладна піти на все, аби досягти своєї мети, — може образити, скривдити інших, якщо вони стають на її шляху.

Суперечливість натури, багатство душевних порухів героїні відчутно доносила Ужвій протягом усього хвилюючого спектаклю. Та за психологічними й побутовими подробицями не зникало головне — ствердження гуманістичного начала життя, що є провідною ідеєю п'єси. Це особливо помітно у фіналі, де Філумена — Ужвій поставала не заспокоєним переможцем, а жінкою, сповненою гордості за знайдене родинне щастя, за душевне оновлення свого чоловіка, людиною, готовою на дальшу боротьбу за правду і справедливість.

Боротьба Філумени зображалася і як боротьба за власні інтереси, за особисте щастя, і як боротьба за торжество людяності в суспільстві, де існують непримиренні антагоністичні конфлікти, експлуатація, гнів, свавілля, де гроші панують над усім, — від думок до найінтимніших почуттів.

Цінність акторської роботи Ужвій в тому, що вона показувала героїню Едуардо де Філіппо в усіх її типових рисах та індивідуальних особливостях, як узагальнений образ і як неповторний людський характер, усіляко уникаючи одноманітності, спрощеності, прямолінійності. Успіх Ужвій в цій ролі був зумовлений умінням артистки виразно донести до глядача всі порухи душі своєї героїні.

Вистава «Філумена Мартурано» радувала справжньою майстерністю акторів, які глибоко усвідомили свої творчі завдання, зрозуміли й відчули специфіку драматургічного матеріалу, своєрідність характеру дійових осіб. Ужвій змогла яскраво відтворити багатогранний образ Філумени Мартурано тому, що дістала міцну підтримку з боку всіх учасників спектаклю, зокрема Є. Пономаренка.

В особі Ужвій ми мали артистку-інтернаціоналістку, насамперед за своїми переконаннями, поглядами, художницькою позицією і, якщо хочете, творчою інтуїцією, за вмінням талановито втілити образ будь-якої національності.

Серед сценічних витворів Ужвій у п'єсах сучасних зарубіжних авторів звертає на себе увагу й образ Люсі Купер з мелодрами В. Дельмар — К. Раппопорта «Поступися місцем завтрашньому дню» (постановка Д. Чайковського, художник М. Уманський, 1968).

Автор розповідає звичайнісіньку історію (не лише американську) про те, як жорстокі обставини капіталістичного способу життя розлучили сивоволосе подружжя Куперів. Тут і неблаганна старість, і матеріальні нестатки, і жорстокість власних дітей.

Автор створив досить переконливі ситуації, щоб розкрити і самі обставини життя головних дійових осіб, передати їхню хвилюючу драму, показати беззахисність і безправність немолодих героїв, які

в силу благородства своїх натур намагалися приховувати свої гіркі почуття, щоб не ятрити один одному старі, хворі серця.

Відчуженість, характерна для буржуазного світу, проймає всі події п'єси, в тому числі й стосунки батьків та дітей. Тим благородніше виглядають на цьому похмурому фоні щирі, віддані почуття старого подружжя. Це зворушливо доносилося в грі злагодженого акторського дуєту Ужвій і Пономаренка, які грали Люсі і Барклея Куперів.

Прихована образа, важкий материнський біль почувалися в поведінці скривдженої героїні, яку з глибоким, але стриманим — чеховським драматизмом зображувала Н. Ужвій. У тому ж плані виключно інтелігентно грав і Є. Пономаренко.

Люсі Купер так само, як і її чоловік, сповнена гідності, благородства, доброти. Вона, як і Барклея, старанно приховувала свої переживання, щоб не завдавати дорогій людині зайвих прикросів. Лише під час телефонної розмови подружжя розмилася дамба стриманості, і все, що почувала стара ображена жінка, вилилося назовні: як вона тужила за чоловіком, як турбувалася про його долю, як їй хотілося знову поєднати своє життя, бути одне біля одного.

Сцена телефонної розмови насильно розлученого подружжя проводилася виконавицею з дивовижною схвильованістю і гіркотою, проте без будь-якого надриву, подібно до того, як і сцена розмови з сином Джорджем, у якого Люсі тимчасово жила, коли вона зрозуміла, що її не хочуть брати з собою на святкування дня народження, коли стара гостро відчула, що стала тягарем для дітей. Ніяких зовнішніх проявів розпачу, а як звичайно, тільки глибокий скорботний погляд, безвільні руки, які нема до чого докласти, видавали внутрішній стан героїні — відчуття непотрібності, зайвості.

Так само стримано, проте дуже хвилююче, були проведені сцени з портретом Барклея, сутички з онукою тощо. Люсі — Ужвій довго дивиться на портрет, наче згадує спільне життя з чоловіком, його ніжне ставлення до неї, мовчки запитує: «Хіба ми заслужили на такий трагічний кінець? У чому ж наша вина? Що зробили поганого людям, щоб доживати старість на самоті, гнані й небажані, без любові, поваги й уваги?» Те, що п'єса побудована на паралельних ситуаціях, в яких розкривається однаковий стан і однаковий трагізм Люсі та Барклея, ще більше загострює переживання героїв, що і показано було в, так би мовити, заочному зображенні. До таких заочних характеристик належить і телефонна розмова, яка в п'єсах часто грає службову роль. А тут вона — джерело глибокого драматизму.

Фінальна вечеря Куперів у ресторані напередодні остаточної розлуки була зіграна так чуло, так проникливо, так філігранно, що в кожного стискалося серце від болю. Прості людські почуття розкривалися у всій своїй глибині і красі. Сумне, мовчазне прощання подружжя, коли кожен стійко приховував істинний стан речей, на-

строювало не на пасивний мінор, а викликало активне співчуття, внутрішній протест.

Сцена вечері проводилася з таким заглибленим підтекстом, з таким промовистим другим планом, що за кожною реплікою, словом, паузою поставав складний світ думок і почувань.

Воістину чудово виконаний драматичний дует!

Ужвій так говорила в 1973 році про цю свою роль: «Зараз у моєму репертуарі роль американської матері Люсі Купер з п'єси «Поступися місцем завтрашньому дню». Це жінка, яка до дна випила гірку чашу життя, перенесла найжахливіше потрясіння — байдужість і зрадництво дітей, все ж таки зуміла зберегти мужність, душевне здоров'я, доброту. Вона знаходить сили повстати проти нелюдського суспільства, в якому їй судилося жити». (Там же).

Так посередня п'єса, якою, власне кажучи, є твір В. Дельмар — К. Раппопорта, завдяки тонкому мистецтву радянських майстрів сцени набула високого суспільного і художнього значення, стала помітним театральним явищем. Це була ще одна драматична розповідь про тяжку материнську долю в жорстокому власницькому світі.

Серед численних акторських робіт Ужвій образи матерів займають провідне місце за значенням ролей, за їхніми художніми ознаками та ідейно-мистецьким рівнем. Адже саме тут з найбільшою виразністю виявився самобутній талант української артистки. Був час, коли, образно кажучи, дівоча доля переважала в творчості Ужвій. Потім на передній план виступили ролі жінок-матерів різного соціального стану, національної приналежності, духовного змісту, віку, характеру, психофізичних даних. Тут були історичні персонажі і сучасниці — королеви і партизанки, кріпачки і передові люди колгоспного села, полонянки і борці, лікарі, вчительки, актриси, народні майстри, пенсіонерки, матері щасливі і нещасні, кохаючі й проклинаючі, ті, що пишалися своїми дітьми, і ті, які соромилися свого потомства, добрі і злі, величні й підступні, морально красиві й ниці. І кожен з цих образів знаходив глибоке й оригінальне витлумачення, неповторну людську характеристику, а деякі стали етапними художніми набутками артистки.

Не судилось Ужвій зажити на сцені в ролі шевченківської Катерини, образ якої надихав поета К. Герасименка на створення віршованої п'єси. Зате натхненний скульптурний портрет героїні Шевченка роботи М. Г. Манізера, для якого позувала славетна актриса, навечно прикрашає пам'ятник великому Кобзареві в Харкові.

Відомо, як нелегко позувати перед вимогливим різьбарем. Ужвій знаходила час, снагу, щоб годинами перебувати в образі Катерини перед очима скульптора. Вона пишалася тим, що брала безпосередню участь у створенні пам'ятника Кобзареві. «Як громадянка нашого великого Радянського Союзу я насамперед горда з того, що не

тільки є свідком, а й співучасницею цієї події, — писала артистка. — Моя участь у роботі по створенню пам'ятника — значний етап мого творчого зростання. З радістю віддала все своє вміння і майстерність на створення образу Катерини. У цьому образі мені хотілося відобразити безвихідну долю жінки кріпосної України. Прагнути повніше втілити образ Катерини, я жила нею. З трепетом стежила за майстерною рукою професора Манізера, під якою з кожним днем усе помітніше оживала глина»<sup>41</sup>.

Що розкривала Ужвій у ролях матерів? Материнські почуття? Так. І це треба було показати. Адже актриса зображувала не якісь абстрактні постаті, а конкретних живих жінок, для яких любов до дитини була великим органічним почуттям, нерідко смыслом життя. Проте матері Ужвій не обмежувалися світом особистих переживань навіть і тоді, коли це переживалося з переживаннями самої артистки. Звичайно, талант не повинен залежати від особистих переживань. На цю тему навіть написана знаменита арія «Смійся, паяце...». Проте, коли душевний настрій героя і виконавця збігається, відтворюваний образ мимоволі забарвлюється в тони переживань артиста, і коли це трагічні обставини, то вони ще більше посилюються і загострюються на кону й екрані. Так, на превеликий жаль, трапилося і в житті Ужвій.

Створюючи образи матерів, артистка завжди виходила з певного творчого задуму. У Кручиніної то була духовна і культурна місія прогресивного митця. У Софії Коломійцевої — прикре усвідомлення своєї нікчемності і приреченості. У Марусі Богуславки — трагічні вагання між патріотичним обов'язком і материнськими почуттями. У Наталки Ковшик — заклик до життєвої активності, до утвердження особистості. Філумена Мартурано обстоювала свою людську гідність, право на родинне гніздо. Люсі Купер мовчки засуджувала меркантильність своїх дітей, меркантильний дух буржуазного суспільства. І так скрізь. Зображувалася людська індивідуальність з усіма притаманними їй рисами, відтворювалися образи матерів конкретні та символічні. Проте при цьому ніколи не забувалася громадянська, суспільна мета, без якої мистецтва соціалістичного реалізму не буває.

Тому образи матерів, створені Ужвій, такі емоційно багаті і духовно насичені, життєво вірогідні і поетично узагальнені, в них завжди поєднуються почуття і думка, пристрасть і мрія. Артистка виконувала розгорнено виписані й епізодичні ролі героїчного, трагедійного і мелодраматичного плану, такі, що припадали до серця, і такі, що грала в силу акторського обов'язку, репертуарної необхідності.

Не можна в одній праці розповісти про всі ролі, зіграні Ужвій навіть на сцені Театру імені Івана Франка: їх надто багато. До того ж і сам драматургічний матеріал, і його сценічне втілення не завжди однакові за значенням і однаково щасливі. Єдиного потоку, як відомо, не буває в будь-якій галузі літератури та мистецтва, в тому числі й у театрі.

Викликала подив виняткова, феноменальна працездатність актриси. Один лише сухий перелік того, що і де вона грала останні роки, якою величезною громадською діяльністю займалася, дозволяє в якійсь мірі уявити собі творче й життєве подвижництво Наталії Михайлівни. Вже немолода віком, вона дуже часто виступала на сцені рідного театру, готувала щороку кілька нових, притому ґрунтовних ролей і сучасних, і класичних. Будучи вщерть завантажена у Києві, на рідній сцені, актриса знаходила час, щоб порадувати своїм мистецтвом периферійних глядачів. Вона гастролювала в місті Станіславі (нині Івано-Франківськ) у 1947 році разом з А. Бучмою («Украдене щастя», «Загибель ескадри», «Платон Кречет»), у Чернівцях в 1949 році («Змова приречених»), у Чернігові того ж року («Маруся Богуславка»), в Одесі того ж року («Без вини винуваті»), через рік знову в Одесі («Украдене щастя», «Маруся Богуславка») і в Ужгороді («Змова приречених»), у Ровно в 1952 році («Калиновий Гай»)...

Де тільки не бувала актриса з колективом театру! Від Москви до Кубані, від Білорусії до Татарії, від Варшави до підшефної Бородянки, що на Київщині, пролягали її шляхи. І скрізь вона грала, грала, грала. Вже майже у вісімдесят літ, під час гастролей влітку 1977 року у Краснодарі, вона дуже часто була зайнята у виставах, і молодші партнери дивувалися:

— Ну як ви можете? У таку спеку? І таке навантаження?

— Треба, — коротко відповідала артистка. — А праця — то рушій життя...

Праця безнастанна, окрилена, натхненна — девіз Ужвій, яка у самовідданому служінні мистецтву, суспільству вбачала своє громадянське і художницьке покликання, мету свого творчо насиченого життя.

Галерею яскравих сценічних образів створила артистка. Жодна з ролей не схожа на іншу і щодо своєї літературної першооснови, і щодо свого сценічного вигляду. Воно й зрозуміло — адже зображуються людські особистості, і кожна з своєю долею, біографією, характером, зовнішністю. Та яким би строкатим не здавався світ жінок, зіграних артисткою, якими б різними не були її акторські творіння, в них знаходиш свої, я б сказав, наскрізні теми, свої провідні ідейно-філософські концепції, своє художницьке кредо.

Коли в думках узагальнити, що ж грала артистка, то чітко простежуються три генеральні теми: обстоювання людської гідності, дівочої честі, права на чисте, вірне кохання; пісня материнства — величава і трагічна, оптимістична і безнадійна, радісна і сумна; таврування зрадливості у всіх її виявах — від прямого відступництва до прихованого душевного опортунізму.

І перші, і другі, і треті ролі артистка грала з різними почуттями, але з однаковою віддачею, повнотою, майстерністю. «Послужний список» зіграних Ужвій ролей чималий. У ньому знаходимо різні людські типи, різні сценічні портрети. Проте всі вони позначені особливостями поетичного таланту артистки, всі вони зображені з позицій народності, демократичності, навіть і в тих поодиноких випадках, коли героїні зазнають критики, морального осуду. Граючи такі ролі, Ужвій виходила з вищих соціалістичних ідеалів, бо обстоювала чистоту і красу людського існування, людських прагнень і стосунків, що артистка робила не лише на сцені, а й у своїх публічних виступах.

Та якими б передовими, прогресивними, привабливими не були її так звані позитивні образи, в кожному з них почувалася своя відмінність, характерність, колоритність. Своя, так би мовити, індивідуальна «домінанта». Це високий духовний гарт і гідність Тані Єгорової, душевна цнотливість і принциповість Ольги Діброви, трагедійні переживання і громадянська активність Любові Ярової, державність, лукавство і чуйність Наталки Ковшик.

Ужвій начебто не поділяла думок про самоствердження, самовираження майстрів сцени. Та в кожній із зіграних нею ролей відчутна подвійна яскрава особистість — і героїні і артистки, її внутрішня переконаність, прозорливість, вміння проникнути в найприхованіші закутки людської свідомості, жіночої душі. І над усім — найвище благородство, поетична тонкість, одухотвореність, які почувалися в усьому, що робила Ужвій на сцені, в усій її поведінці, пристосуваннях, акторських засобах виразу.

Відомий московський критик Е. Міндлін, розглядаючи гру Ужвій під час гастрольних вистав 1941 року, писав на сторінках «Літературної газети»: «І Маруся Шурай, і Богуславка, і Анна з «Украденого щастя», і Тугіна з «Останньої жертви» та інші образи, створені актрисою, незважаючи на їхню відмінність, поєднані якимись спорідненими зв'язками. Поріднила їх індивідуальність актриси, завдяки якій вони оживають на сцені. Насамперед те, що вони висловлюються неповторним по музикальності, по красі голосом актриси Ужвій, голосом, який неможливо забути, самий звук якого становить одну з найсильніших рис її обдаровання. У драматичної актриси? Саме так. Звук голосу як елемент драматичного обдаровання! Ледь чутні інтонації мови, то прискороної, то пісенно протяжливої, стають у неї одним з її найважливіших засобів творення образу.



Ужвій не звертається до зовнішніх театральних прийомів. Вона дивує стриманістю, зібраністю виражальних засобів. Рухи, жести її дуже короткі. Наталія Михайлівна володіє даром грати майже не рухаючись, витримуючи довжелезні паузи, і тоді вираз її очей замінює звук її голосу. Чудова актриса!»<sup>42</sup>

Не можна не приєднатися до цих думок, бо саме це і я бачив у сценічних витворах Ужвій, саме про це неодноразово писав з приводу тих чи інших її ролей.

Якщо народність — душа багатьох образів, створених Ужвій, то її унікальний голос і на диво виразисті очі — могутній, коштовний інструмент актриси. Не такий вже частий дар — вміння змістовно мовчати. Проте Ужвій була дуже красномовна і в паузах, так само, як і її довголітній партнер А. М. Бучма. У таких випадках приходили на допомогу очі. В одному лише погляді читувалася змістовна книга мовчазних переживань героїні. Які, скажімо, промовисті очі Тані Єгорової у спектаклі «За другим фронтом». Під її поглядом знітилася фашистська наглядка Марі Клер. Сльози у глядачів викликала Таня — Ужвій, коли довгим скорботним поглядом прощалася зі своєю вмираючою подругою — мужньою радянською дівчиною, що разом з Танею поневірялася у німецькому концтаборі. Щастям сяяли очі Тані, коли вона розповідала Енн Кросбі про силу й велич своєї соціалістичної Батьківщини. Неприхована гордість у погляді Єгорової, коли вона слухала розповідь Ральфа, як самовіддано рятували його у повітряному бою безстрашні радянські льотчики. Нищівно дивилася Таня на зухвалого, самовдоволеного американського офіцера, коли той пропонував їй підписати провокаційну заяву про відмову від радянського підданства. Презирство в очах радянської льотчиці, коли вона прощалася з Джен Кросбі. А як грали очі Наталки Ковшик — Ужвій у «Калиновому Гаю»! В них і сердиті вогники, і лагідні усмішки, незадоволення і занепокоєння, сміх і огуда, доброзичливість і гостинність — все, що говорила, думала, переживала, почувала героїня, відбивалося в її погляді. Очі актриси промовисті навіть тоді, коли вона тільки дивилася на партнера, слухала, роздумувала. Сум, розгубленість, гордість, знайдене щастя. Які тільки різноманітні почуття не жили в очах Любові Ярової — Ужвій. Ясний, проникливий погляд господарки радянської землі Устини Федорівни з ліричної комедії «Пора жовтого листя». Артистка настільки цінувала важливість людського погляду, що якимось прилюдно призналася: «Якби мені довелося зіграти сліпу, не зуміла б».

Та не лише чудовою грою своїх виразистих очей дивувала і радувала глядача Ужвій. Для характеристики її героїнь багато важив чарівний голос актриси. Спокійні, карбовані слова зосередженої Оксани із «Загибелі ескадри». З глибин душі вищоплювалися слова Лізи Муравйової з «Переможців». Дзвінкий і зворушливий голос Наталки Ковшик. То м'який, то надривний, збуджений голос Любо-

ві Ярової. По-різному звучав голос Тані Єгорової. Він глухуватий у першій картині — після невдалої втечі з фашистського концентраційного табору, дзвінкий і життєрадісний при зустрічі з представником радянського командування, напружено пристрасний у суперечках із Джен Кросбі, гідний і недвозначний у перепалці з безремонним босом Гібсоном, обурено гнівний у розмові з начальником американського концтабору.

Звичайно, всі більш-менш професійні виконавці при зображенні сценічних героїв зверталися до своїх фізичних даних, до пластичного й інтонаційного арсеналу. Проте рідко у кого такі виразні очі й такий багатотональний голос, як був у Ужвій, і рідко хто так тонко й майстерно ними користується, як користувалася Наталія Михайлівна!

Говорячи про голос, Ужвій зауважувала: «У кожного свій темперамент, свій тембр голосу, своя інтонація. Драматичний актор, так само як і оперний, повинен досконало володіти своїм голосом»<sup>43</sup>.

Особливо дбала актриса про зовнішній вигляд героїні — одяг, взуття, головний убір, певні звички. Ми знаємо, як старанно шукала хатні туфлі для Софії Коломійцевої, постели і кептар для Анни Задорожної, брезентовий портфель для Наталки Ковшик. Досить згадати чепурну зачіску Софії з тих же «Останніх», білу косинку і квітчасту кофту в «Калиновому Гаю», ошатне вбрання Юлії Тугіної, підкреслено скромний одяг Філумени Мартуруано, старомодний чепчик з бантом у Москальової, важку хутряну шапку і національний жилет Танкабіке, і вам стає зрозумілим, що в такому вигляді артистці легше зжитися з образом, а глядачеві сприйняти його. Речовому оформленню вистави і образу актриса надавала виключного значення. Про це, зокрема, свідчить і спеціальна стаття «Пам'ятайте про грим і світло», надрукована у журналі «Театр и драматургия» (1935, № 5).

«Мое акторське завдання, — говорила Н. М. Ужвій, — опанувати характер, авторське — його змалювати. А характер — то ж не тільки монологи і діалоги. Самі слова — то риторика. Умовність, яка не має сили впливу. А в театрі не можна без живої людини. То й благаеш драматургів: «Дайте нам більше живих людей, не соромтеся показати, як любите їх, як ненавидите. Не шкодуйте барв, щоб і я запалилася вашими почуттями». Не треба барв надто строкатих. Хай одна, але промовиста. Пригадую: Наталку Ковшик уже і критика хвалила, а я все тривожила: не те. Раптом ремарка Олександра Корнійчука: «В руках брезентовий портфель!» І враз наче вперше Наталку всю бачу. Вона про показне ніколи не думає, ні в чому не хизується! Все — в клопотах про людей! Вбігає на сцену — лається, та вбігає з добром. І свариться, і висміює для добра. Поспішає всюди, де може людям принести користь, і від того за плечима завжди крила. І пішов у мене по-справжньому «Калиновий

Гай». Це закон: зрозумієш, хто вона, твоя героїня, збагнеш, що в ній схвалюєш, а що заперечуєш, значить, далі все буде гаразд». (Там же).

Оце художницьке усвідомлення, ясне розуміння творчих завдань актора, прониклива, безнастанна праця, на чому завжди наголошувала актриса, і відбилися в кращих роботах Ужвій, зокрема в ролях радянських жінок, які знайшли у виконанні видатного митця життєво правдиве, мистецьки досконале втілення, приносили радість не одному поколінню глядачів. Наполеглива, самовіддана праця і, звичайно, велике природжене обдаровання. Адже висікати іскри можна лише з кременю, якщо під ним розуміти талант.

Створюючи типові образи передових радянських жінок, артистка тим самим створювала образ часу.

Роздумуючи над своїми сценічними працями, Ужвій наголошувала: «У нашій професії нема і не може бути жодних дрібниць. Важливо буквально все. Кожна п'єса, кожна роль потребує від актора певного душевного настрою. Перед тим, як вийти на сцену, необхідно точно уявити собі характер героя... Моя Софія з горьківських «Останніх» намагалась бути непомітною. Вона говорила тихим голосом, ходила в сірому платтячку і туфлях без каблуків. Ці деталі наче працювали на образ»<sup>44</sup>.

Деталі, справді, часом відігравали немалу роль в знаходженні Ужвій зерна образу. «Для мене навіть взуття, — підкреслювала артистка, — має значення. Пам'ятаю, коли я грала Анну Задорожну в «Украденому щасті» І. Франка, мені дали чобітки на каблуках, а я відчула, що не можу грати. На початку не зрозуміла, в чому справа. Потім зрозуміла, адже Анна — горянка, а в горах люди ходять легко і швидко, ніби літають. Я попросила сплести постолі, і одразу все стало на місце», — писала Наталія Михайлівна у цій же статті.

Звичайно, не лише зовнішні прикмети заповнювали творчу фантазію артистки. Ужвій насамперед дбала про бережливе донесення внутрішньої сутності образу, другого плану, підтексту. Високе акторське мистецтво в тому і полягає; щоб зробити явним потаємне, щоб освітити всі найприхованіші закутки людського життя. Та не всім виконавцям це вдається зробити без повчальності, зайвого акцентування, навмисного підкреслення. Щасливий талант Ужвій, яка за своє творче життя зіграла понад двісті ролей в театрі (в аматорському і професіональному), понад двадцять у кіно, в тому і виявлявся, що актриса володіла не лише високим професіоналізмом, а й магією поетичності, що дозволяло їй створювати не лише правдиві, художньо досконалі образи, а й проникливо, одухотворено окреслювати своїх героїнь, хай то будуть привабливі чи не привабливі постаті. Йдеться про художницькі властивості, про манеру гри, естетичний ідеал.

І ті режисери, які цю особливість таланту артистки усвідомлю-

вали, дієво допомагали їй і аналізом драматургічного матеріалу, і показом, підказкою, «манками», як кажуть на театрі. Про це з вдячністю писала актриса у своїй анкеті-біографії, надісланій до Театрального музею імені О. О. Бахрушина: «Мабуть, я вправі вважати, що розквіт моєї праці найяскравіше проявився у Театрі імені Івана Франка, і, безперечно, не сам по собі. Тут я зустріла протягом усіх років роботи, крім одухотвореного, закоханого в своє дітище Гната Юри, цікаву талановиту режисуру.

Буду несправедливою, якщо назву тільки два імені. Лесь Курбас і Гнат Юра — це основа моїх знань, моєї майстерності.

А які чудові режисери Б. Сушкевич і В. Вільнер, талановитий, що рано пішов з життя, наш франківський режисер К. Кошевський, К. Хохлов, Ю. Бриль, В. Скляренко, Б. Норд, М. Терещенко. У кожного я вчилася розуміти не тільки роль, а й себе, кожен допомагав мені розкривати і розвивати дрімаючі часом здібності. Я надаю великого значення, тобто чільного, режисурі, яка вміє не тільки ставити спектаклі, а й працювати з актором над образом, над характером і просто вимагати знання своєї професії і вдосконалювати її. Від нас вимагали і самостійної роботи. Працювати безперервно над собою — цьому вчила мене режисура, вчили старші актори, партнери, а головне, вчили і вчать, в першу чергу, життя, знання законів розвитку нашої дійсності, любові до людей, любові до мистецтва. Та це вже теоретичний роздум, а ось як на практиці підійти до ролі, з чого починати, тут розповісти не вмю, і думаю, що виразно, ясно важко розповісти — це дуже індивідуально.

Іноді одразу щось схопиш, інтуїтивно, і це «щось» дозволяє розвивати і нарешті зажити правдивим для цього образу життям, вловити психологічні нюанси. Частіше буває так, що роль хоч і надрукована, а ти бачиш лише білі аркушки, нічого живого прочитати не можеш. Ось і ходиш, думаєш, читаєш, а те «щось» мовчить. Не можу розповісти, як виходить у мене образ. Іноді й сама не знаю, чому так ходжу, чому так заговорила. Велике значення іноді має взяти правильний тон ролі, правильний голосовий реєстр. А найважче — це вже коли закінчується застольний період і починаєш рухатися. Часто лише на генеральній репетиції правильно зазвучить роль, іноді допомагає грим, іноді костюм, а головне — правильна мізансцена і партнер, аксесуари, оформлення — багато компонентів, багато неловимих для себе моментів мають значення для становлення образу, навіть особисте самопочуття і настрої режисера — все це разом відповідна атмосфера. Перебування на сцені для мене завжди радість, хай то буде репетиція чи спектакль, особливо такий, коли відчуваєш подих залу. Слухає він тебе? Чи живе твоїми почуттями? І що понесе глядач після вистави? В наш час актор завжди занепокоєний тим, чи сказав він своєю працею глядачу те, що його (глядача) цікавить, в ім'я чого ми граємо даний спектакль». (Арх. Н. М. Ужвій).

Це запитання завжди стояло перед актрисою — і стосовно спектаклю в цілому, і стосовно створюваного образу, незалежно від того, яку епоху відбиває твір, які герої діють в ньому, історія це чи сучасність, яка за жанром п'єса. З глибокого проникнення, може часом і справді неусвідомленого, інтуїтивного (а це теж якість таланту), в сутність образу і походить повноцінність, своєрідність сценічних творінь артистки.

І хоча сучасна наука не заперечує інтуїції як одного з етапів пізнання і відтворення дійсності, як стану творчої активності свідомо мислячої людини, вважаю, що Н. М. Ужвій переоцінювала фактор інтуїції в своїх пошуках. Вона належала до тих митців, які хоч і потребують розумної, новаторської режисерської думки, але самі скрупульозно дошуковуються суті образу, постійно мучаться, що не раз визнавала вона сама, над розгадкою його таємниць, над вибором найточніших засобів для його сценічного втілення.

І як результат — ми бачили на кону прекрасні акторські творіння чудового майстра театру.



## У СПІВДРУЖНОСТІ З ДЕСЯТОЮ МУЗОЮ

Театр — це визнання, кіно — популярність. Скільки талановитих акторів були відомі лише не такій вже і широкій театральній аудиторії. Навіть блискучі зірки — і ті сяяли на досить обмеженому небосхилі. А з'явившись на екрані чи телеекрані, вони відразу ж покоряли серця мільйонів і мільйонів шанувальників мистецтва, ставали загальновідомими. Бабочкін і Бучма, Щукін і Хмельов, Ульянов і Ільїнський, Черкасов і Меркур'єв, Баніоніс і Закаріадзе, інші видатні театральні митці, що прикрашали і прикрашають вітчизняну сцену, зажили всенародної слави лише тоді, коли стали зніматися в кіно.

Щось подібне трапилося і з Н. М. Ужвій. Високообдарована артистка, що майстерно зіграла не одну роль на кону, завоювала всесоюзне, якщо не всесвітнє ім'я саме після того, як знялася у кіноролях — солдатки Євдокії з «Виборзької сторони» (1938) і Олени Костюк з «Райдуги» (1943).

Правда, раніше і пізніше артистка брала участь не в одному фільмі, проте саме ці стрічки зробили її ім'я ушлавленим, широко-знаним. Н. М. Ужвій прилучилася до десятої музи після того, як зарекомендувала себе у театрі. І в цьому є своя закономірність, бо запросили до кінозйомок, коли побачили її як театральну актрису. Отже, для того, щоб здобути популярність, треба насамперед заслужити визнання.

Як же складався кіношлях Н. М. Ужвій? Перший фільм, в якому грала молода театральна актриса, називався «ПКП» («Пілсудський купив Петлюру»). То був політичний детектив — жанр, популярний і в наші дні. Режисер Г. Стабовий, побачивши Ужвій в ролі Діани де Сегонкур у виставі «Полум'ярі» А. В. Луначарського в Одеській держдрамі, одразу ж запропонував їй роль Галини Домбровської — помічника і коханої начальника польської контррозвідки. Молода, вродлива Ужвій добре виглядала на екрані і в міру своїх сил дохідливо передала не таку вже і глибоку

сутність своєї героїні, змальованої досить схематично, скоріше зовнішньо, ніж внутрішньо.

Незважаючи на досвід режисерів О. Лундіна і Г. Стабового, Ужвій почувала себе перед кінокамерою незручно, що, звичайно, і відбилоса на грі: «Те, що я побачила на екрані,— зізнавалася актриса,— виглядало суцільним награшем і викликало почуття ніяковості. Це примусило мене серйозно замислитися над особливостями гри кіноактора»<sup>1</sup>.

Друга роль була вже іншого характеру, ближча життєвому і мистецькому досвіду артистки. У фільмі найстарішого російського режисера П. Чардиніна «Тарас Трясило» (1927) вона грала горду українську дівчину Марину, сповнену мужності і гідності. Тут чи не вперше Ужвій створила образ романтичної народної героїні.

Згодом були різні ролі — то хижа, безсоромна хазяйка дому розпусти Настасія Макарівна з «Прометей» І. Кавалерідзе, то соковито зіграна шахтарська жінка Горпина з популярного фільму Л. Лукова «Я люблю», то хитра, підступна, своєкорислива Стеха з «Назара Стодоли» за п'єсою Т. Г. Шевченка (режисер Г. Тасін), то вірна сподвижниця Кармалюка Оляна з фільму того ж режисера, передова колгоспниця з майже забутої нині кінокартини «Мое» (режисер А. Штрижак), то Палажка Часник з фільму І. Савченка «Партизани в степах України» (1942). Створений Ужвій образ відважної патріотки, борця з фашистськими зайдами, де в чому перегукується з величним трагедійним образом Олени Костюк з «Райдуги». Не тільки обставинами життя героїні (яка теж загинула від рук гітлерівських катів), а й своїм психологічним складом, глибокими патріотичними почуттями, безприкладною сміливістю. Відчуваючи себе воїном у боротьбі з жорстокою німецькою воячиною, артистка вклала в цю роль увесь свій хист і темперамент, щоб зобразити мужню патріотку соціалістичної Ватківщини. А сцена страти набула скульптурної виразності і діяла на глядачів дуже сильно. Це ще один приклад того, як високе виконавське мистецтво може укрупнити, зробити масштабнішим скромне літературне першоджерело.

В іншій тональності провадилася роль кріпачки Ярини — сестри великого Кобзаря з фільму «Тарас Шевченко» (1951) І. Савченка. Проте і тут у незначному епізоді показано «криву» складних душевних переживань Ярини — від важкого чекання свого нового поневолення (пан хоче виміняти її на мисливського собаку) до несподіваної зустрічі з братом, а може, він відверне невблаганну долю, не дозволить кріпоснику Барабашу поглумитися над нею? Донести пафос ролі допоміг Ужвій і талановитий актор С. Бондарчук, який грав Шевченка.

Значним, глибоким — соціально і психологічно — вийшов образ Марії Федорчук з відомої повісті О. Кобилянської «Земля» (режисери А. Бучма, О. Швачко, 1954). Критичні моменти ролі, зокрема

епізоди, коли Марія дізнається про смерть сина, провадилися з великим драматичним напруженням, у властивих артистці стриманих тонах, проте дуже виразно і хвилююче. Тут почувався не лише теперішній тяжкий стан жінки, а й все її гірке минуле і безрадісне майбутнє. В очах — і розпач, і здивування, і нарікання на долю, і спогади про загиблого. Постає ніби налита свинцем — важко навіть поворухнути пальцем, розкрити уста.

Чимало знімалася артистка в кінопереказах театральних вистав («Украдене щастя», «Калиновий Гай», «Поступися місцем...», «Пора жовтого листя» та інші).

Хоча в кіно і телевіставах певним чином і мінялося мізансценування, щось затушовувалося, дещо окреслювалося рельєфніше, проте малюнки образів, показаних на сцені, суттєво не змінювалися, доносилися в раніше знайдених обрисах, часом, правда, як це і вимагає кіно, в дещо підкресленому вигляді, крупним планом. До цього пристосувалися всі дані артистки — і природні, і ті, які гартувалися, шліфувалися у постійних творчих пошуках.

Притаманна таланту Ужвій трагедійність виявилася у фільмах «300 років тому...» (режисер В. Петров) і «Полум'я гніву» (режисер Т. Левчук), де показані образи самовідданих дочок українського народу Варвари Ниви та Ганни Золотаренко. Обидва фільми вийшли на екран у 1956 році.

Варвара, сподвижниця Богдана Хмельницького, уособлення козацької мужності, патріотизму української жінки, що не шкодувала свого життя заради життя того, хто очолював боротьбу українського народу за своє визволення з-під панської кормиги, за навічне возз'єднання з братнім російським народом.

Заклино, пристрасно, ніби то говорила сама підневільна Україна, звучали слова дружини козака Ниви старої Варвари з народної драми О. Корнійчука:

— Поспішай, Хмелю, на Україну. Горять хати, церкви. Бродять матері в лісах, шукають дітей своїх. Палають села... Час шляхетською кров'ю пожежі загасити... Поспішай, Хмелю, піднімай Січ. Не виступите зараз, то не живі, а мертві вас зустрінуть і проклянуть...<sup>2</sup>

Варвара — смілива, героїчна козачка. Вона і з пістоля стрельнула в ляха-підпалювача і диякону Гаврилу дорікає, що той пропив у шинку ризу, і не вірить наговорам Богуна, і келих з отрутою, призначений Богдану, не замислюючись, випиває, і, вже вмираючи, благає гетьмана:

— Пам'ятай... Тобі долю свою доручили люди... Замучені в неволі... Вороги... Вороги близько... (Там же. С. 279).

Соковитими барвами змальований образ Варвари. Актриса старанно уникала зовнішніх ефектів, без будь-якої пози пішла героїня на смерть. Н. М. Ужвій ще і ще раз довела, що справа не в часовій кількості перебування героїні на сцені, а в рельєфності, опуклості,

виразності ролі, в тому, з якою наснагою і віддачею актриса її грала.

Ці історичні фільми, хоч і не в усьому були завершені, гартували патріотичні почуття глядачів, закликали любити героїчне минуле свого народу. Н. М. Ужвій розповідала, що коли вона перебувала в Канаді в складі делегації радянських діячів культури, до неї підійшла літня жінка, що давно покинула українську землю, і дякувала за фільм «Полум'я гніву». Вона і п'ять її синів кілька разів дивилися картину, щоб хоч на екрані зустрітися з далекими і давніми земляками, помилуватися рідним краєм, природою, мовою, піснями.

Мистецтво Ужвій зігрівало серця земляків, що жили за океаном, зміцнювало їхній духовний зв'язок з Батьківщиною. Ці почуття висловив поет Микола Тарновський, який у 1958 році повернувся з Америки до Радянського Союзу. У своєму вірші «Наталії Ужвій» він сердечно дякував за незабутню радість, яку викликала артистка своєю натхненною грою:

Прекрасні сторінки юнацького дерзання  
Відкрились нам тоді, у юні дні, коли  
Пориви до життя, до праці, до змагання  
Тебе, ще молоду, на сцену повели.

Багато днів пройшло у творчому горінні,  
Сплітались юні дні в букети запашні;  
З'являлися у нас прекрасні героїні,  
Що їх створила ти у ті юнацькі дні.

Тебе ми бачили далеко на чужині,  
Там на екрані ти була немов жива;  
В думках з тобою ми ходили по Україні,  
І любі нам були твої палкі слова.

І далі ти для нас така приємна, мила,  
Чаруєш далі всіх на сцені і в житті,—  
Бо сила від життя, непереможна сила,  
Вела тебе весь час по обранім путі.

Прийми ж палкий привіт, улюблена Наталю,  
Привіт сердечний з тисячів грудей!  
Своє ти серце людям відкривала,  
Тому ж живеш тепер в серцях людей! <sup>3</sup>

Н. М. Ужвій радісно було бачити, як зростала молода українська кінематографія, як ширилося коло її митців — сценаристів, режисерів, акторів, операторів. Творці фільмів, шукаючи якнайкращих виконавців, зверталися до популярних майстрів театру. І коли

ті були зайняті в репертуарі, постановники фільмів не викликали їх до кіностудії, а студія, так би мовити, їхала до акторів. Так відбулося, наприклад, під час зйомок «Назара Стодоли». У Харкові, на Пушкінській вулиці, був споруджений невеличкий павільйон для зйомок — будинок сотника Кичатого, що став рідним домом для учасників картини. Роль Кичатого виконував Амвросій Бучма, а Стехи — Наталія Ужвій.

Двадцять чотири ролі зіграла Н. М. Ужвій в кіно з 1926 по 1977 рік. Тут були і значні образи, й епізодичні («Митько Лелюк», «Майська ніч»). Далеко не всі з цих кіноробіт стали етапними, такими, як Євдокія Козлова чи Олена Костюк у «Виборзькій стороні» та «Райдузі». Ці образи вважаються шедеврами в кінодіяльності артистки. Може, тому, що їй пощастило зустрітися зі справжньою кінодраматургією, з видатними режисерами (як про це пише сама артистка)?

Євдокія Козлова — не наскрізний образ фільму (постановники Г. Козінцев і Л. Трауберг), проте без нього картина багато б втратила, а може, і зовсім не зазвучала б, як звучить вона у завершеному вигляді.

...Перед радянським судом стоїть забита нестатками і горем петроградська солдатка Євдокія — і в очах Ужвій, що грала цю просту російську жінку, можна легко прочитати довгий літопис страждань цієї людини, узнати всю її трагічну долю. І те, як терпіла солдатка від безрадісної самотності, невилазних злиднів, безповоротних втрат; і те, як, знесилена, душевно надломлена тяжкими переживаннями, піддалась Євдокія на провокації темних, реакційних сил; і те, як, побачивши себе серед брудних людських покидьків, серед ворогів молодого революційного світу, вона заціпеніла від жаху й розпачу.

Покірливість і виклик, морок отупіння і перші проблески свідомості, приреченість і ледве вловима тривога за майбутнє, бажання все забути і дедалі сильніше відчуття своєї великої, хоча і мимовільної провини, — все це відбилось у погляді солдатки, про все це красномовно розповідають без сліз сухі, зворушливо відверті очі Євдокії — Наталії Ужвій.

І коли суд оголосив своє несподіване для підсудної рішення, коли замість покарання народжений революцією народний суд захопився влаштувати долю бідолашної солдатки, Євдокія ще більше розгубилася, не розуміючи, що діється навколо неї. І в очах спалахнуло нове почуття, почуття здивовання. Спочатку недовірливе, не виразне, сторожке, а потім дедалі радісніше, воно несло заспокоєння враженому серцю. Жінка зрозуміла, хто її справжні друзі, від кого слід чекати допомоги, де лежить шлях до зміни її долі, долі всіх трудящих жінок нової Росії.

Н. М. Ужвій з великою драматичною силою показала повчальну долю солдатки Євдокії Козлової, яка дала себе обдурити запеклим



ворогам соціалістичного ладу. Недаремно ж, коли суд виправдав жінку, Виборзька райрада доручила їй наглядати за дитячими будинками.

Один цей епізодичний кадр так глибоко розкривав душу Євдокії — Ужвій, що не потрібно ніяких додаткових сцен, щоб скласти собі ясне уявлення про цей образ, щоб побачити, як Євдокія поступово звільняється від усього старого, похмурого і страшного, як відтає її заледеніле серце для нового щасливого життя. Ще не все розуміє ця змучена жінка, ще багато чого сховано від її стомлених, скорботних очей, але відчувається, як дедалі зіркішим стає її погляд, як, підхоплена весняним вітром оновлення, лине Євдокія до берегів нового, світлого й вільного життя.

З цього епізоду глядач дізнавався і про історію характеру героїні, і про її складні душевні переживання, і про перспективи розвитку образу.

А до сцени суду ще ж були інші, досить промовисті епізоди (у давкотні за нужденним пайком; п'яне збіговисько анархістів і провокаційні підбурювання у темному, вогкому підвалі, сцена розгрому винного погребя).

Відомо, як схвально була зустрінена кінокартина «Виборзька сторона» і гра майже всіх учасників фільму, в тому числі й Н. М. Ужвій. Її партнер, популярний російський актор Михайло Жаров — виконавець ролі Димби — дуже високо оцінив роботу Наталії Михайлівни: «Н. Ужвій — актриса величезної сили, яка пропартнером в дуетах. Н. Ужвій скупими барвами створює надзвичайно складний і живий образ солдатки Дусеньки. Актриса була так наповнена скорботою і відчаєм, у її красивих голубих очах стільки було туги і покори, що запрошені на масовку жінки не вірили, що то актриса грає: ні, так грати не можна»<sup>4</sup>.

Завдяки спогадам Н. М. Ужвій ми маємо можливість простежити за обставинами створення цього визначного образу: «Згадувати цей період свого життя в мистецтві приємно, хоч і сумно — адже відтоді минуло вже майже чотири десятиліття. Працювала я тоді в Київському театрі імені І. Франка. Якось розшукала мене в театрі молода людина з добрими чорними очима. Відрекомендувалася: «Ілля Фрез — помічник режисера з Ленінграда». За дорученням Г. М. Козінцева він привіз мені запрошення на роль солдатки Євдокії і сценарій фільму «Виборзька сторона». Він захоплено розповідав мені про образ Євдокії, про те, яке значення має ця роль для картини. Багато добрих слів почула я також про Григорія Михайловича: Ми розсталися на тому, що на пробу я одержу телеграфний виклик з Ленінграда. Признаюсь, тоді я не передбачала, що роль Євдокії, другорядна в сценарії за обсягом, набере у фільмі такої сценічної ємкості і масштабності, стане однією з центральних у «Виборзькій стороні».

У Ленінграді я уже бувала, але знову це місто-красень і самі ленінградці наповнили моє серце особливим відчуттям великого свята. Невід'ємна від цього сприйняття вся моя творча і людська зустріч з такими чудовими майстрами кіномистецтва, як Григорій Михайлович Козінцев, його друг і співрежисер Леонід Захарович Трауберг, оператор Андрій Миколайович Москвін.

При напроході спокійному зовнішньому вигляді Григорія Михайловича у ньому завжди відчувалася кипуча, напружена робота його думки. Зосереджений, уважний погляд Козінцева був ніби звернений всередину, в саму суть, серцевину проблеми.

Саме таким «внутрішнім поглядом» і оглянув мене режисер перед пробами. Довго і старанно шукали ми разом з А. М. Москвіним портрет Євдокії Козлової — солдатської вдови. Спинилися на гладенькій зачісці, що відкриває лоб.

Григорій Михайлович хотів, щоб очі особливо чітко виділялися на білому обличчі моєї героїні. Проба була короткою. Григорій Михайлович так і не сказав, чому саме на мені одразу спинив свій вибір. Можливо, він бачив мене у спектаклі «Загибель ескадри» під час гастролей у Ленінграді Харківського театру «Березіль», до творчих пошуків якого ставився з великою симпатією.

Я одразу висловила Григорію Михайловичу свої сумніви: чи зумію я, актриса українського театру, передати той особливий мовний колорит, без якого неможливо створити образ простої російської жінки. Козінцев відповів, що головне — донести сутність людини, і якщо сутність вірна, то й слово зазвучить правильно. Наша спільна праця переконала мене в правоті Григорія Михайловича. Більша частина ролі була знята синхронно з озвученням.

Хоч я досить часто знімалася до «Виборзької сторони», зустріч з Г. М. Козінцевим відкрила мені багато нового і цінного в мистецтві кіно. Григорій Михайлович покоряв нас, акторів, своєю великою культурою, своїм реалістичним художнім баченням, в якому не було ні краплини стримуючого нас режисерського самовиразу. Він умів створювати навколо себе чисту творчу атмосферу, не випадково його оточував такий цікавий колектив однодумців. Він ніби уважно вдивлявся в кожного, з ким спілкувався, поради його завжди були своєчасні і точні, проте своєї думки Григорій Михайлович нікому не нав'язував.

Ось так постійно вдивлявся він і в мене, в мою Євдокію. А я у відповідь хотіла повніше і глибше зрозуміти його — режисера — і донести атмосферу подій через колоритний образ Євдокії Козлової.

Я часто згадувала своє дитинство, маленьку залізничну станцію Брудно під Варшавою, багатодітних робітничих матерів. Російських, польських, білоруських жінок — завжди однаково заклопотаних, — які не знають ні хвилини відпочинку через силу-силенну хатніх справ. В їхніх долях я знаходила соціальні, людські,

побутові барви, необхідні для створення образу солдатської вдови. Емоційною основою моєї роботи над роллю стала бачена в дитинстві трагічна сцена — горе польської жінки, сина-революціонера якої вбили жандарми в 1905 році.

Коли я одягла довгу темну сукню, стоптані туфлі, «знайдену» Григорієм Михайловичем чорну хустку, то остаточно зріднилася з своєю героїнею, її зсутуленою поstattю, втомленою ходою, натрудженими, безсило повислими руками.

Думаю, Григорій Михайлович був задоволений моєю грою, бо не тільки зовнішній малюнок ролі, а й характер Євдокії я, мабуть, втілила в ключі його режисерських настанов. Я намагалася передати материнський відчай і біль в сцені «холодної черги», стихійний, несвідомий бунт Євдокії в сцені «погрому», внутрішню чистоту знесиленої від голоду і злиднів жінки, її інстинктивну неприязнь до «друзів» — конторника Димби й есера Растопшина в сцені «вечірки».

Кілька разів мені доводилося репетирувати сцену «суду над прогромами». Режисери й оператори розбивали її на плани, але ніяк не могли прийти до остаточного рішення. Під час однієї з репетицій я попросила Григорія Михайловича дати мені можливість прожити цю сцену в одному цілісному куску, щоб простежити від початку до кінця процес прозріння, зламу в світогляді героїні. Григорій Михайлович замислився на хвилину, як завжди, вивчаючи подивився на мене і сказав: «Ну що ж, це цікаво — спробуйте!» Коли на моє прохання в павільйоні встановилася абсолютна тиша, я почала сцену, шукаючи співчуття в очах людей, акторів масовки, що сиділи тоді в «залі суду». Коли я закінчила, Григорій Михайлович встав і, не зронивши жодного слова, вийшов із павільйону. За ним пішов Андрій Миколайович Москвін. Незабаром я залишилася в павільйоні сама, мене мучили сумніви: невдача чи успіх, поїхати додому чи залишитися в Ленінграді?

Наступного ранку в готель приїхав Григорій Михайлович. «Я прошу вибачити моє раптове зникнення, — сказав він, — але це було так здорово, що я не міг говорити».

Тільки великий митець міг сказати так. Адже є немало режисерів, яких розуміють актори, проте не так вже багато режисерів, які розуміють актора, його душу і творчі спрямування. Григорій Михайлович був один з небагатьох.

Робота у фільмі «Виборзька сторона» пам'ятна мені ще й тому, що за виконання ролі Євдокії Козлової я одержала свою першу урядову нагороду — орден Трудового Червоного Прапора. Причетність Г. М. Козінцева до цієї, знаменної для мого творчого життя події безсумнівна. Видатний режисер відкрив для мене — української актриси — широкий шлях в наше багатонаціональне кіномистецтво...»<sup>5</sup>

Виконавиця ролі Євдокії Козлової не раз розповідала про свою

роботу над образом солдатки<sup>6</sup>. І не дивно: це була її значна творча перемога, і не лише в кіно.

Після перегляду фільму Г. М. Козінцев надіслав Н. М. Ужвій такого листа: «На нескінченних переглядах Ви викликали одностайне захоплення — від Дукельського до рядового глядача. А. Г. Коонен весь вечір говорила мені різні компліменти на Вашу адресу. Вона вважає, що це перший бачений нею зразок трагічної гри і в театрі, і в кіно, а вона жінка тямуща і на похвалу скупа. Найсмійніше за все те, що Ви ще самі не бачили картини. Вийде вона на початку лютого. Чи надіслати Вам московські та ленінградські рецензії, вони вже були майже в усіх газетах? Дуже хочу ще раз щиро подякувати Вам за величезне задоволення, яке дістав від роботи з Вами.

Ви найчудесніша актриса і товариш із усіх, з якими мені будь-коли доводилося працювати, а працював я з багатьма. Коли закінчується робота, звичайно, залишаються якісь лічені години творчої праці, про які приємно згадувати. В цій картині — це години роботи з Вами.

Велике, велике спасибі. 16/І 1939 р.» (Арх. Н. М. Ужвій).

Через чверть віку Г. М. Козінцев знову написав листа Н. М. Ужвій, в якому ще раз висловив свої незабутні враження від спільної праці в трилогії про Максима, якій судилося стати визначною політичною і художньою подією. Видатний радянський режисер писав:

«Дорога Наталія Михайлівна!

Вибачте, що не одразу відповів Вам.

Тільки сьогодні довідався про Вашу адресу. Мені навіть важко написати Вам, як я був радий, одержавши Вашу телеграму. За мене, на жаль, уже довге життя, мені довелося трудитися з багатьма артистами: хорошими, поганими... але з Вами було якось по-особливому. У пам'яті зберігся і Ваш талант, що так багато дав «Виборзькій стороні», і дивовижна душевна доброта, і шляхетність. Ось чому, без красивих слів, була для мене щастям спільна наша праця. І ось чому у пам'яті збереглося стільки доброго. Від усього серця бажаю Вам, дорога Наталія Михайлівна, всього найкращого. Ваш вірний і давній друг

Г. Козінцев.

Ленінград, 11. 5. 65 р.» (Арх. Н. М. Ужвій).

А соратник Г. М. Козінцева по створенню трилогії про Максима Л. З. Трауберг через тридцять років так відгукнувся про участь Н. М. Ужвій у фільмі «Виборзька сторона»: «...боже мій, як не поже так просто було зняти, маючи Ужвій, Бучму, Крушельницького, фільм про небувале в історії — про український театр, театр Заньковецької, Кропивницького, Саксаганського!..

...Як би там не було, одна з найперших артисток радянського театру Наталія Ужвій залишилась і в кіно символом кращого, що в ньому було і є»<sup>7</sup>.

Видатним художнім явищем став і фільм «Райдуга», у якому Н. М. Ужвій зіграла одну з центральних ролей — партизанку Олену Костюк, що виявила героїзм і стійкість радянської патріотки. Події фільму відбувалися у трагічний час. Вирувала війна, лютували гітлерівці, боротьба точилась і на передньому краї, і в тилу ворога. Печаль і туга, зойки і розпач, ненависть і віра жили в кожному домі. Смерть збирала свої щедри врожаї і на фронті, і в тилу. Таким був історичний фон, на якому відбувалися події кінокартини, відзнятої за сценарієм Ванди Василевської — автора зворушливої повісті «Райдуга». Трагічними були і відтворені у фільмі колізії. Трагедійним був і самий образ нескореної народної месниці.

Все, що пережила Олена Костюк за короткий час перебування в селі, куди вона прийшла з партизанського табору, щоб народити дитину, було пройнято високим напруженим драматизмом. Та, маючи на увазі, найстрашнішою сценою є та, коли Олена йде на страту, приречена до смерті, яку вбили людоненависники в касках, вбили, бо мати відмовилась стати зрадницею, винуватицею смерті товаришів по зброї.

То була страхітлива «дорога на ешафот». Все витримувала Олена заради Перемоги. І актриса мобілізувала весь свій хист, щоб розкрити велич і трагізм переживань героїні. То теж було нелегкою справою, яка вимагала всіх фізичних і нервових сил. Артистка цілком злилася з образом матері-патріотки. Адже схожими до цих почуттями була охоплена і виконавиця ролі Ужвій.

Чому образ Олени Костюк вийшов таким напрочуд життєвим, достовірним, емоційно впливовим? Через нечувану самопожертву героїні? І це треба було зобразити на екрані не лише у зовнішніх виявах, а й у внутрішніх переживаннях. І артистка — сама палка патріотка — зуміла це якнайвиразніше показати. Вона дала відчуття, що переконаність простої радянської жінки стала її шостим почуттям, перетворилась ніби на інстинкт. А, як відомо, саме в цьому Максим Горький вбачав особливість наших людей, і саме це, на його думку, повинно стати предметом художнього дослідження. Не знаю, чи відомі були артистці мудрі слова великого письменника, проте вона саме так розуміла своє творче завдання і саме так вирішувала його перед кінокамерою.

Глядачів вражала незвичайна духовна мужність партизанки, яка найбільше дбала про те, щоб не дати приводу для зловтішань ворога. Костюк — Ужвій ішла своєю останньою дорогою в житті, як переможниця, без навмисної пози, а за внутрішнім відчуттям. І вона справді була переможницею в нерівній боротьбі із фашистськими недолюдками. Її спокій і рішучість обеззброювали окупантів, лякали їх так само, як слово «партизан». І знову очі, промо-

висті очі артистки, передавали всю глибину і складність переживань героїні. В них — невимовна материнська любов і люта ненависть до ворога, нестерпний біль і безприкладна рішучість, а разом з тим і жаль розставання з життям. Складна гама глибоких почувань відбивалася в гіркому і мужньому погляді партизанки, перед яким не міг встояти навіть фашистський кат і мучитель Вернер. Гітлерівський виродок убив немовля, розбив серце матері, але в сповненому жаху погляді Олени Костюк світилася така нездоланна віра в правоту свого подвигу, що глядачі відчували: такі люди непереможні.

Приречена на загибель, фізично немічна, зазнаючи нелюдських мук, стояла Олена на порозі смерті перед тупим злобним душоубом. І така жила в ній віра, що гітлерівський окупант нависнів від цієї мужності, від незламної душевної сили рядової колгоспниці, яка і в чорні дні окупації бачила райдугу перемоги на небі рідного краю.

Якби треба було коротко сформулювати внутрішній задум того, що робила актриса, можна було б обійтися одним словом «райдуга», райдуга як символ майбутньої перемоги, яка обов'язково прийде, не може не прийти. Віра в перемогу, ненависть, презирство до карателів вернерів надавали сил героїні, робили її міцною, мов скеля, вони жили в серці Олени Костюк — Ужвій до останнього її подиху.

Такий образ не міг не зворушувати, викликати подив, полонити. І він захоплював кожного, хто дивився фільм, — від фронтовика до американського президента Рузвельта.

Фільм «Райдуга» зустрів одностайне схвалення радянського глядача, і не тільки радянського, він увійшов у скарбницю кращих надбань світового кіномистецтва. Відомий французький дослідник Жорж Садуль у своїй «Історії кіномистецтва» пише: «Марк Донськой закінчив свій потрясаючий фільм «Райдуга», який заслуговує ще вищої оцінки, ніж його «Дитинство Горького». «Райдуга» — це хроніка життя одного окупованого села, яка малює нам жахи війни; не приховані в ній і прояви людської ницості. Не можна забути в цьому фільмі обличчя двох дітей, які втоптують землю на могилі матері, похованої потай від німців. Фінальна сцена фільму — алегорична картина, що нагадує заключну частину деяких старих фільмів Пудовкіна»<sup>8</sup>.

Відомий російський письменник Микола Нікітін, подивившись «Райдугу» у січні 1944 року, написав такі вдячні слова на сторінках московської газети «Литература и искусство»: «Глядачу ніколи не забути прекрасного і трагічного образу Олени Костюк у ряді сцен, у ряді кадрів цієї правдивої і драматичної історії, де чесні радянські люди вийшли на двобій проти звірів, озброєних до зубів. Перемогли тому, що вони не могли не перемогти. Людська правда завжди перемагає.

Коли на екрані з'являється напис: «Кінець фільму», глядач ще сидить, він не може одразу підвестися з крісла. Він ще в тому світі, де боролась Олена. Він живе тими самими почуттями, тим самим обуренням, яким обпалені і одухотворені були серця Олени, Федосії, діда Охабка... імена їх незчисленні...»<sup>9</sup>.

У тому самому номері газети «Литература и искусство» драматург Гліб Граков у рецензії на фільм «Райдуга» так охарактеризував роботу виконавиці ролі Олени Костюк: «Мабуть, жодна з ролей не досягає такого трагедійного розмаху, як роль Олени Костюк, майстерно виконана народною артисткою СРСР Н. Ужвій. Що надає сили радянській жінці, у якої вбитий син, що тільки-но народився, відібрані близькі люди, рідна оселя, земля і сама надія жити? Головне в Олени Костюк — вроджене почуття Батьківщини, невикоренене прагнення до свободи. І, не думаючи про власне життя, вона сміливо йде проти тих, хто намагається накинати на вільну людину рабське ярмо. В актриси мало слів. Проте один тільки погляд, яким наділяє вона Олену Костюк, дозволяє зрозуміти, як глибоко відчуває героїня і світ, і життя, і все те, що ми звемо великими словами Радянська Вітчизна»<sup>10</sup>.

Ставився фільм, як відомо, в розпал війни, коли Театр імені Івана Франка був у евакуації в Семипалатинську. І ось одного дня, 27 січня 1943 року, Ужвій одержує таку телеграму: «На роль Олени відмовив усім. Буду дуже радий працювати з Вами. Привіт. Донської». (Арх. Н. М. Ужвій).

А перед тим режисер спеціально дзвонив з Москви і гаряче переконував дещо розгублену від цієї пропозиції Наталію Михайлівну взяти участь в роботі над фільмом, в якому є потрясаюча роль Олени Костюк.

Незабаром надійшов і лист від режисера майбутнього фільму, в якому він ще і ще раз переконував актрису, що краще за неї ніхто не зіграє роль Олени Костюк. «...Ваш чарівний голос і чудесний талант керували мною при розробці образу Олени. До того ж Олена — українська жінка, а ми з вами повинні робити картину про Україну. Я певен, що це Ваша найбільш обов'язкова робота, і з нетерпінням чекаю дня початку». (Арх. Н. М. Ужвій).

Наталія Михайлівна все ще вагалася — вона була потрібна рідному театрові та й чи зможе вона виправдати надії режисера, надії майбутніх глядачів, створити кінообраз, рівний літературному першоджерелу, образ, який би надихав героїв переднього краю і героїчного тилу.

І знову настійливе запрошення Марка Донського:

«Дорога Наталія Михайлівна!  
Не бачив і не можу бачити в ролі Олени іншої актриси, крім Вас. Є спеціальне рішення з приводу Вашої участі в картині. Ванда Василевська і Корнійчук також клопотали, щоб Вас відпустили. Все зроблено... Вас чекатимуть.

Прийміть мій щирий привіт і повагу.  
Ваш М. Донської». (Арх. Н. М. Ужвій).  
Картина, як відомо, стала подією в мистецькому житті країни. Роль Костюк вдалася на славу.

Артистка, згадуючи цю роботу, так розповідала про свою творчу лабораторію: «...Бувають ролі, які створюєш акторськими прийомами, тобто підходиш до образу як актриса, а Олена Костюк в «Райдугі» — це частка мого серця. «Райдуга» знімалася в сорок третьому, коли рідна моя Україна страждала під ігом фашизму... Син і вся рідня залишилися на Україні, ніхто не встиг вибратися... Чи треба говорити про те, яким близьким мені був цей образ...»

Як передати жар почуттів, що кипіли в душі Олени? «Стримуйся», — вимагав Донської. А мені хотілося бурхливого виявлення емоцій — відчаю, ненависті, рішучості... Пам'ятаючи про успіх у «Виборзькій стороні», я попросила: «Дайте мені зіграти так, як я відчуваю, не перебивайте». Донської сказав: «Гаразд, спробуй!» Наступного дня він показав мені відзняту плівку — це було жахливо. Я зрозуміла тоді: режисер правий. Треба стримувати сльози, стримувати гнів, лише максимальна внутрішня зосередженість примусить очі мої дивитися в душу Олени.

Які «трикутники» після виходу фільму на екран одержувала я з фронту! Як допомагали мені ці листи у важкі хвилини, ще і ще раз переконуючи в простій істині: головне в мистецтві — правда. Правда всім приступна. І завжди сучасна...»<sup>11</sup>.

Ось один з таких листів. «Дорога Наталія Михайлівна! Вчора я мав нагоду подивитися кінофільм за повістю В. Василевської «Райдуга». Коли дивишся такий фільм — уся душа перевертається. Особливо, коли усвідомлюєш, в ім'я чого воюєш, хто тебе чекає, кого рятують од мук, а кому треба вдсятеро мстити... Я певен, жодне людське серце не може залишитися спокійним і байдужим, подивившись цю кінокартину... Найбільше запам'ятовується образ, створений Вами...»

З червоноармійським привітом  
Михайло Герасименко  
8.5.1944». (Арх. Н. М. Ужвій).

Фільм знімався в Ашхабаді, де на місцевому стадіоні було спеціально побудоване українське село, назване «Нова Лебедівка», знімався в досить складних умовах, але з таким же патріотичним піднесенням, з яким радянські люди билися з ворогом на фронті і самовіддано працювали в тилу. Картина дістала широке міжнародне визнання. Коли Франкліну Рузвельту в дні війни показали «Райдугу», американський президент побачив у народних месниках не таємничу «слов'янську душу», на яку так запопадливі деякі з обмежених філософів і митців, а образи тих, завдяки кому радянський народ зумів вистояти в жорстоких битвах з гітлерівськими ордами і завдати їм смертельних ударів.

Після перегляду фільму Рузвельт надіслав через американське посольство в Москві М. Донському таку телеграму: «У неділю в Білому домі дивилися надісланий з Росії фільм «Райдуга». Я запросив професора Чарлза Болена перекладати нам. Але ми зрозуміли картину і без перекладу. Вона буде показана американському народу в належній їй величі у супроводі коментарів Райнольдса і Томаса.

Франклін Рузвельт»<sup>12</sup>. Картина в цілому і трагедійний образ Олени Костюк не могли залишити байдужими будь-кого, так само, як і натхненна гра української актриси, її світлий талант.

У визволеному від гітлерівців Берліні маршал Жуков і генерал Ейзенхауер дивилися разом «Райдуга». Ейзенхауер так відгукнувся про виконання образу Олени Костюк Н. М. Ужвій: «Мабуть, цій актрисі війна завдала багато горя, як зуміла вона передати силу зневажливості до ворога»<sup>13</sup>.

Фільм «Райдуга» був високо оцінений зарубіжною громадськістю, провідними майстрами кіно всього світу. Йому була присуджена премія американської кіноакадемії «Оскар».

А відомий італійський кінорежисер Джузеппе де Сантіс, захоплений вражаючим образом Олени Костюк, назвав фільм шедевром, який рідко трапляється.

Безсумнівно, Олена — хвилюючий витвір трагічної музи, як і в іншому кінофільмі з участю Наталії Ужвій — у «Виборзькій стороні». А трагедія — то ж вершина поезії!

А скільки таких одухотворених образів створила актриса в театрі та кіно протягом свого довгого і щасливого життя.

Творчу насолоду приніс артистці і фільм про Сергія Есеніна «Співай пісню, поете!», де Н. М. Ужвій грала роль матері натхненого співця. Коли актриса приїхала за запрошенням режисера Сергія Урусевського до рідного села поета — в Костянтинівку, вона думала, що її викликали на пробу. А режисер фільму відразу ж запропонував зніматися. — Чому? — Запитувала вона. — Тому, що ви народна не лише за званням, а й за природою свого таланту. А матір Есеніна може зіграти лише актриса, у якої народність у крові...

Коли Наталія Михайлівна запитала, чи будуть проби, Сергій Урусевський — автор сценарію, він же головний оператор і головний постановник кінокартини — здивовано відповів: «Проби? Для Вас? Адже Ваша участь у фільмі — то і честь, і випробування для мене». (Там же).

Н. М. Ужвій якось згадувала: «Була ще дуже дорога для мене зустріч з Сергієм Урусевським. Я грала матір Есеніна в його фільмі «Співай пісню, поете!» Критика залишила цей фільм майже не поміченим, а мені він дорогий своєю поетичністю, «дорогий працею з Урусевським, людиною, яка була закохана в мистецтво...»<sup>14</sup>. Ще б пак — не полюбити поетичний фільм актрисі, яка створю-

вала запашну поезію в театрі і в кіно! Поезію, наскрізь пройняту народністю. З цим вона жила, творила, до цього закликала інших митців у публічних виступах, як це вона зробила на XI з'їзді Все-російського театрального товариства: «Народність, велика правда мистецтва соціалістичного реалізму, — говорила актриса, — будуть вічні до тих пір, поки вічне наше театральне мистецтво, поки вічна людина, у якої вічно битиметься серце полум'яною любов'ю до Батьківщини, до людей, до землі своєї... А цими почуттями ми найбагатші люди в світі. В жодній країні нема такого глибокого розуміння актором своєї відповідальності перед народом, як у нас»<sup>15</sup>. І немає таких окриплених високими ідеалами митців, — додамо ми.

Життя і творчість Н. М. Ужвій є тому красномовним підтвердженням. Все, що вона робила, — це самовіддане патріотичне служіння радянському народові, Комуністичній партії, соціалістичній культурі.

Духовна спадкоємиця великих майстрів сцени — М. Заньковецької та М. Ермолової — Н. М. Ужвій відтворювала образи своїх сучасниць і попередниць як високосвідома радянська громадянка і актриса, людина передових комуністичних переконань.

Своєю грою вона залишила добрі сліди в серцях і глядачів, і драматургів. Свідчення цьому — схвильований вірш автора «Невідомих солдатів» поета Леоніда Первомайського з проникливими рядками, зверненими до Наталії Михайлівни:

Я знов відчув у вашому привіті,  
Що є глибокі людські почуття,  
Ні з чим не зрівнянні й для мене в світі  
Дорожчі слави й вищі за життя...

(Арх. Н. М. Ужвій).



## SUMMARY

With dozens of inspired and thought-provoking stage and cinema roles to her credit, Natalia Uzhviy (1898—1986), a Hero of Socialist Labour, a People's Artist of the USSR and a winner of the USSR State Prizes, had every right to be called a poetess of the Ukrainian stage.

A spiritual heiress to the outstanding actresses Maria Zankovetska and Maria Ermolova and a conscientious and committed Soviet citizen and actress, Natalia Uzhviy created numerous brilliant images of her contemporaries and of women of the past times.

Spectators in Kiev and Kazan, Moscow and Tbilisi, Leningrad and Warsaw admired her penetrating and distinctive acting. She appeared triumphantly in a host of roles in plays by Soviet playwrights, William Shakespeare, Aleksandr Pushkin, Aleksandr Ostrovsky, Maxim Gorky, Anton Chekhov, Ivan Karpenko-Kary, Mikhailo Staritsky, Marko Kropivnitsky.

Uzhviy earned national fame and got quite a name internationally for her cinema appearances as a soldier's wife Evdokia Kozlova in *The Vyborg District* and vengeance-seeking Olena Kostyuk in *Rainbow*.

This biography of Natalia Uzhviy was written by Iosif Kiselyov, a prominent Ukrainian theatre critic and scholar of literature, for cinema and theatre workers, performing arts students, amateur performers, and broad sections of theatre and cinema lovers.

## CAPTIONS

1. N. M. Uzhviy. 1978
2. V. V. Shcherbitsky, First Secretary of the Central Committee of the Communist Party of the Ukraine is presenting an Order of Lenin and a Gold Medal "Sickle and Hammer" with the title of a Hero of Socialist Labour to the USSR People's Artist Natalia Uzhviy. October 29, 1973
3. N. M. Uzhviy. 1965
4. The house where N. M. Uzhviy was born in the town of Lyuboml, the Volhynia Region.
5. N. M. Uzhviy as a schoolgirl. 1908.
6. N. M. Uzhviy's father, mother, brother and sister. Natalia Uzhviy is sitting on the left. 1903.
7. N. M. Uzhviy as a teacher in the vil. of Villia in Volhynia. 1917
8. Uzhviy as Natalia in an amateur performance of *Bondarivna* by I. Karpenko-Kary in the town of Zolotonosha. 1917
9. Uzhviy as Diane de Segoncour in *Incendiaries* by A. V. Lunacharsky at the Ukrderzhdrama Theatre in Odessa in 1925

10. N. M. Uzhviy. The Ukrderzhdrama Theatre in Odessa. 1925
11. N. M. Uzhviy as Sadie, I. O. Maryanenko as Davidson in *Sadie* by S. Maugham and D. Colton at the Berezil Theatre in Kharkov in 1926
12. Uzhviy as Oksana Nebaba in the *Dictatorship* by I. Mikitenko at the Berezil Theatre in Kharkov in 1930
13. Uzhviy as Maklena in *Maklena Grasa* by M. Kulish at the Berezil Theatre in Kharkov in 1933
14. During a break between rehearsals of *Maklena Grasa* by M. Kulish at the Berezil Theatre in 1933
15. Uzhviy as Oksana in *The Death of a Squadron* by O. Korniychuk at the Berezil Theatre in Kharkov in 1933
16. Uzhviy as Lida in *Platon Krechet* by O. Korniychuk at the Berezil Theatre in Kharkov in 1935
17. Uzhviy as Queen Elizabeth in *Don Carlos* by Friedrich Schiller at the Ivan Franko Theatre in 1936
18. Uzhviy as Sophia in *The Last* by M. Gorky at the Ivan Franko Theatre in 1937
19. Uzhviy as Varka in *Miserable Woman* by I. Karpenko-Kary at the Ivan Franko Theatre. 1937
20. N. M. Uzhviy as Marina Taiga and A. M. Buchma as Roman Krucha in *The Banker* by O. Korniychuk at the Ivan Franko Theatre in 1937
21. N. M. Uzhviy as Evdokia Kozlova, M. I. Zharov as Dimba in the film *The Vyborg District*. 1938
22. N. M. Uzhviy as Anna Andreevna, E. P. Ponomarenko as Khlestakov in *The Inspector-General* by N. Gogol at the Ivan Franko Theatre in 1938
23. Uzhviy as Marina Mniszek in *Boris Godunov* by A. Pushkin at the Ivan Franko Theatre in 1937
24. Uzhviy as Marusya in *Don't Go to the Parties, Hrits* by M. Staritsky at the Ivan Franko Theatre in 1938
25. Uzhviy as Yulia Tugina in *The Last Victim* by A. Ostrovsky at the Ivan Franko Theatre in 1939
26. N. M. Uzhviy has received her first order. 1939
27. N. M. Uzhviy as Yulia Tugina, O. M. Vatulya as Pribytkov in *The Last Victim* by A. Ostrovsky at the Ivan Franko Theatre in 1939
28. Uzhviy as Anna in *The Stolen Happiness* by I. Franko at the Ivan Franko Theatre in 1940
29. A. M. Buchma, G. P. Yura, N. M. Uzhviy at the Kiev Railway Terminal in Moscow after the arrival for a tour in the Soviet capital. May 30, 1941
30. O. M. Vatulya, A. M. Buchma, N. M. Uzhviy, G. P. Yura at the 2nd anti-Nazi meeting of the representatives of the Ukrainian nation. Saratov. August 30, 1942
31. A scene from *Much Ado About Nothing* by William Shakespeare at the Ivan Franko Theatre in 1941
32. Uzhviy as Beatrice in *Much Ado About Nothing* by William Shakespeare at the Ivan Franko Theatre in 1941
33. Uzhviy as Marusya in *Marusya Bohuslavka* by M. Staritsky at the Ivan Franko Theatre in 1941
34. Uzhviy as Olena Kostyuk in the film *Rainbow*. 1943
35. O. E. Korniychuk, M. T. Rylsky, G. P. Yura, A. M. Buchma, N. M. Uzhviy, and I. S. Patorzhinsky on Kreshchatik Street in Kiev before a Victory Parade in 1945
36. Uzhviy as Ranevskaya in *The Cherry Orchard* by A. Chekhov at the Ivan Franko Theatre in 1946
37. People's Artist of the USSR O. O. Shovkunenko at work on the portrait of Uzhviy as Ranevskaya in *The Cherry Orchard* by A. Chekhov. 1947
38. Uzhviy as Hanna Likhta in *The Conspiracy of the Condemned* by M. Virta at the Ivan Franko Theatre in 1949

39. A scene from *More Sinned Against Than Sinning* by A. Ostrovsky at the Ivan Franko Theatre in 1948
40. Uzhviy as Kruchinina in *More Sinned Against Than Sinning* by A. Ostrovsky at the Ivan Franko Theatre in 1948
41. Yu. V. Shumsky as Romanyuk, N. M. Uzhviy as Nataalka Kovshik in *The Snowball-Tree Grove* by O. Korniyuchuk at the Ivan Franko Theatre in 1950
42. N. M. Uzhviy as Glafira, M. M. Krushelnitsky as Egor in *Egor Bulychov and Others* by M. Gorky at the Ivan Franko Theatre. 1952
43. Uzhviy as Anna Olsen in *On the Verge Between Night and Day* by A. Jakobson at the Ivan Franko Theatre. 1951
44. Festival of Ukrainian Literature and Arts in Moscow in 1951. N. M. Uzhviy and A. M. Buchma after a soirée with Moscow theatrical workers and colleagues from the Ivan Franko Theatre
45. Uzhviy as Lyubov Yarovaya in *Lubov Yarovaya* by K. Trennev at the Ivan Franko Theatre in 1951
46. Uzhviy as Slavka in *The Earth Paradise* by O. Vasilev at the Ivan Franko Theatre in 1953
47. Uzhviy as Margaret in *The Theft* by J. London at the Ivan Franko Theatre in 1955
48. Uzhviy as Anfisa in *The Ugrum River* after V. Shishkov at the Ivan Franko Theatre in 1953
49. N. M. Uzhviy. 1955
50. N. M. Uzhviy in the dressing room before her entry. 1956
51. Uzhviy as Moskalyova in *Uncle's Sleep* by F. Dostoyevsky at the Ivan Franko Theatre in 1956
52. N. M. Uzhviy as Philumena, M. O. Dosenko, V. P. Goncharov, F. I. Braichenko as her sons in *Philumena Marturano* by Eduardo de Filippo at the Ivan Franko Theatre in 1957
53. Head of the Presidium of the Ukrainian Theatrical Society and People's Artist of the USSR, Natalia Uzhviy at the 10th Moscow Congress of the All-Russian Theatrical Society. 1959
54. N. M. Uzhviy and O. O. Yablochkina at the 10th Congress of the All-Russian Theatrical Society. Moscow, November 1959
55. Uzhviy as Katerina Bezsmertna in *What the Dawns Smiled At* by O. Korniyuchuk at the Ivan Franko Theatre. 1957
56. N. M. Uzhviy and a group from the Ivan Franko Theatre are congratulating O. E. Korniyuchuk on his reception of the International Lenin Prize for the strengthening of peace among nations. May, 1960.
57. N. M. Uzhviy speaking at a meeting of actors from the Ivan Franko Theatre with the builders of the Kremenchug Hydroelectric Station. 1959
58. N. M. Uzhviy. 1959
60. N. M. Uzhviy's soiree in the House of Actor of the All-Russian Theatrical Society on November 21, 1960
- Head of the Presidium of the managing board of the All-Russian Theatrical Society M. I. Tsaryov is congratulating N. M. Uzhviy
61. N. M. Uzhviy and E. D. Turchaninova. 1960
62. N. M. Uzhviy and S. V. Giatsintova. 1960
63. N. M. Uzhviy and S. G. Birman. 1960
64. A warm reception of spaceman P. I. Belyaev by Ukrainian actors. 1967
65. Uzhviy as Mother in *Faust and Death* by O. Levada at the Ivan Franko Theatre in 1961
66. Uzhviy as Mother in *Loyalty* by M. Zarudny at the Ivan Franko Theatre in 1970
67. Uzhviy as Esenin's mother in the film *Sing Your Song, Poet!*. 1971
68. Uzhviy as Lucy Cooper in *Make Way* by V. Delmar—K. Rappoport at the Ivan Franko Theatre in 1968
69. N. M. Uzhviy meeting her countrymen in the town of Lyuboml in 1971

70. Uzhviy as Mother in *Beyond the Ninth Threshold* by O. Kolomiyets at the Ivan Franko Theatre in 1972
71. N. M. Uzhviy. 1976
72. Uzhviy as Ustina Fedorivna in *The Time of Yellow Leaves* by M. Zarudny at the Ivan Franko Theatre in 1973
73. Uzhviy as Tankabike in *The Night of the Moon Eclipse* by M. Karim at the Ivan Franko Theatre in 1977
74. N. M. Uzhviy congratulating the Mazowsze group from Poland. Kiev, 1974
75. N. M. Uzhviy after a graduation ceremony at the UkrSSR State Institute of Histrionic Art named after I. K. Karpenko-Kary. 1976

## RÉSUMÉ

Le nom de la comédienne ukrainienne Natalia Oujviy (1898—1986) est largement connu dans notre pays. Sa fructueuse activité artistique a été hautement récompensée par notre Etat: Héros du Travail Socialiste, lauréate du Prix d'Etat de l'U.R.S.S. et titre honorifique d'Artiste du peuple de l'U.R.S.S. Les personnages que l'artiste a incarnés sur la scène et sur l'écran se distinguent par leur profondeur psychologique et un esprit poétique. C'est pourquoi on l'a surnommée poétesse de la scène ukrainienne.

Natalia Oujviy, disciple fidèle des célèbres artistes M. Zankovetska et M. Ermolova, a dignement continué les meilleures traditions du théâtre national.

Partout où se produisait N. Oujviy, à Kiev ou à Kazan, à Moscou ou à Tbilissi, à Léninegrad ou à Varsovie, elle gagnait l'admiration du public.

Elle a joué beaucoup de rôles inoubliables dans les pièces de dramaturges soviétiques et d'auteurs classiques: Shakespeare, Pouchkine, Ostrovsky, Dostoïevski, Gorki, Tchekhov, Karpenko-Kary, Staritsky et Kropivnitsky.

Le grand talent de l'actrice s'est révélé aussi dans son activité cinématographique. Elle a brillamment joué Yevdokia Kozlova dans le film «Arrondissement de Vyborg» et Yéléna Kostiouk dans le film «L'arc-en-ciel».

Le livre «Poétesse de la scène ukrainienne» écrit par le critique théâtral ukrainien I. Kisséliov relate la vie et l'oeuvre de Natalia Oujviy. L'ouvrage est destiné aux spécialistes du théâtre et du cinéma, aux élèves des écoles théâtrales, aux artistes amateurs et à tous ceux qui se passionnent pour le théâtre et le cinéma.

## LÉGENDES DES PHOTOS

1. Natalia Oujviy. 1978
2. Le premier secrétaire du C. C. du Parti communiste d'Ukraine V. Chtcherbitski remet l'ordre de Lénine et la médaille d'or «la Faucille et le Marteau» de Héros du Travail Socialiste à l'Artiste du peuple de l'U.R.S.S. N. Oujviy. 1965
3. Natalia Oujviy. 1966
4. Dans cette maison est née N. Oujviy. Liuboml, région de Volhynie
5. N. Oujviy écolière. 1908
6. Le père, la mère, le frère et la soeur de N. Oujviy. Natalia Oujviy est à gauche au premier rang. 1903
7. Oujviy, institutrice dans le village de Vilia, région de Volhynie. 1917
8. Natalia. «Bondarivna» d'I. Karpenko-Kary. Théâtre d'amateurs à Zolotocha. 1917
9. Diane de Segoncour. «Incendiaires» d'A. Lounatcharski. Oukrderjdrama, Odessa. 1925
10. N. Oujviy. Oukrderjdrama, Odessa. 1925
11. Sadie—N. Oujviy, Davidson—I. Marianenko. «Sadie» de S. Maugham et de G. Colton. Théâtre de «Bérézil», Kharkov. 1926

12. Oksana Nébaba. «Dictature» d'I. Mikitenko. Théâtre de «Bérézil», Kharkov. 1930
13. Macléna. «Macléna Grassa» de M. Kouliche. Théâtre de «Bérézil», Kharkov. 1933
14. Pendant la répétition du spectacle «Macléna Grassa» de M. Kouliche. Théâtre de «Bérézil», Kharkov. 1933
15. Oksana. «Naufrage de l'escadre» d'O. Korniytchouk. Théâtre de «Bérézil», Kharkov. 1933
16. Lida. «Platon Kretchet» d'O. Korniytchouk. Théâtre de «Bérézil», Kharkov. 1935
17. La reine Elisabeth. «Don Carlos» de F. Schiller. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1936
18. Sofia. «Les derniers» de M. Gorki. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1937
19. Varka. «La Misérable» d'I. Karpenko-Kary. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1937
20. Marina Taïga — N. Oujviy, Roman Kroutcha — A. Boutchma. «Le Banquier» d'O. Korniytchouk. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1937
21. Yevdokia Kozlova — N. Oujviy, Dimba — M. Jarov, dans le film «Arrondissement de Vyborg». 1938
22. Anna Andreïevna — N. Oujviy, Khlestakov — E. Ponomarenko. «Le Révizor» de N. Gogol. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1938.
23. Marina Mniszek. «Boris Godounov» d'A. Pouchkine. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1937
24. Maroussia «Un coeur jaloux» de M. Staritsky. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1938
25. Youlia Touguina. «La dernière victime» d'A. Ostrovski. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1939
26. Première décoration d'Etat de N. Oujviy. 1939
27. Youlia Touguina — N. Oujviy, Pribitkov — O. Vatoulia. «La dernière victime» d'A. Ostrovski. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1939
28. Anna. «Le bonheur volé» d'I. Franko. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1940
29. A. Boutchma, G. Youra et N. Oujviy à la gare de Moscou. Le 30 mai 1941
30. O. Vatoulia, A. Boutchma, N. Oujviy et G. Youra au meeting antifasciste des représentants du peuple ukrainien. Saratov, le 30 août 1942
31. Une scène du spectacle «Beaucoup de bruit pour rien» de W. Shakespeare. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1941
32. Béatrice. «Beaucoup de bruit pour rien» de W. Shakespeare. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1941
33. Maroussia. «Maroussia Bogouslavka» de M. Staritsky. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1941.
34. Oléna Kostiouk. Le film «L'arc-en-ciel». 1943
35. O. Korniytchouk, M. Rylski, G. Youra, A. Boutchma, N. Oujviy et I. Patorjinski au Krechtchatik le jour du défilé en l'honneur de la Victoire sur le fascisme. 1945
36. Ranevska. «La cerisaie» d'A. Tchékhouv. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1946
37. Le peintre de renom O. Chovkounenko peignant le portrait de N. Oujviy dans le rôle de Ranevska de «La cerisaie» de Tchékhouv. 1947
38. Ganna Likhita. «Conspiration de condamnés» de M. Virta. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1949
39. Une scène du spectacle «Fautifs quoique innocents» d'A. Ostrovski. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1948
40. Kroutchinina. «Fautifs quoique innocents» d'A. Ostrovski. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1948
41. Romaniouk — Y. Choumski, Natalka Kovchik — N. Oujviy. «Bois d'obier» d'O. Korniytchouk. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1950
42. Glafira — N. Oujviy, Yégor — M. Krouchelnitcki. «Yégor Boulitchov et autres» de M. Gorki. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1952

43. Anna Olsen. «A la limite de la nuit et du jour» d'A. Jakobson. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1951
44. Décade de la littérature et des arts ukrainiens à Moscou. 1951. N. Oujviy et A. Boutchma parmi leurs amis, artistes moscovites et kiéviens
45. Lioubov Yarovaïa. «Lioubov Yarovaïa» de K. Tréniou. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1951
46. Slavka. «Paradis terrestre» d'O. Vassilev. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1953
47. Marguerite. «Le vol» de J. London. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1955
48. Anfissa. «La rivière Ougrioum» d'après V. Chichkov. Théâtre Ivan Franko. 1953
49. N. Oujviy 1955
50. N. Oujviy dans sa loge avant de sortir sur la scène. 1956
51. Moskaliouva. «Le songe de mon oncle» de F. Dostoïevski. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1956
52. Filoumèna — N. Oujviy, ses fils — M. Dossenko, V. Gontcharov et F. Braïtchenko. «Filoumèna Martourana» d'Eduardo de Philippo. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1957
53. Intervention de N. Oujviy, présidente de l'administration de la Société théâtrale ukrainienne, au 10ème congrès de la Société théâtrale soviétique. 1959
54. N. Oujviy et A. Yablotchkina au 10ème congrès de la Société théâtrale soviétique. Moscou, novembre 1959
55. Katérina Bezsmeretna. «Pourquoi les étoiles sourient» d'O. Korniytchouk. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1957
56. N. Oujviy félicite O. Korniytchouk de la part des artistes du théâtre Ivan Franko à l'occasion de la remise à celui-ci du Prix international Lénine «Pour la consolidation de la paix entre les peuples». Mai, 1960
57. Intervention de N. Oujviy lors de la rencontre des artistes du théâtre Ivan Franko avec les bâtisseurs de la centrale hydro-électrique de Krémentchoug. 1959
58. N. Oujviy. 1959
60. Soirée solennelle en l'honneur de N. Oujviy à la Maison de l'acteur à Moscou. Le 21 novembre 1960. Le président de la Société théâtrale soviétique M. Tsariov salue N. Oujviy
61. N. Oujviy et E. Tourtchaninova. 1960
62. N. Oujviy et S. Guiatsintova. 1960
63. N. Oujviy et S. Birman. 1960
64. Rencontre avec le cosmonaute P. Bélaïev. 1967.
65. La mère. «Faust et la Mort» d'O. Lévida. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1961
66. La mère. «La fidélité» de M. Zaroudny. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1970
67. La mère de Yessénine. Le film «Poète, chante ta chanson!» 1971
68. Lucie Cooper. «Cède ta place...» V. Delmar — K. Rappoport. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1968
69. Rencontre de N. Oujviy avec ses compatriotes à Liouboïl. 1971
70. La mère. «Le neuvième seuil» d'O. Kolomiets. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1972
71. N. Oujviy. 1976
72. Oustina Fédorivna. «Le temps des feuilles jaunes» de M. Zaroudny. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1973
73. Tankabiké. «La nuit de l'éclipse de la Lune» de M. Karime. Théâtre Ivan Franko, Kiev. 1977
74. N. Oujviy salue l'ensemble «Mazowsze» (Pologne). Kiev. 1974
75. N. Oujviy parmi les jeunes acteurs, promu de l'Institut de l'art théâtral de la R.S.S. d'Ukraine. 1976

## ПРИМІТКИ

### ПОЕТЕСА УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ

- <sup>1</sup> Рад. Україна. 1973. 30 жовт.
- <sup>2</sup> Ужвий Н. Дорога к сердцу // Театр. жизнь. 1974. № 3.
- <sup>3</sup> Тичина П. Наталя Ужвий // Твори: В 6 т.— К.: Держлітвидав, 1961. Т. 2. С. 38—40.
- <sup>4</sup> Ідеться про «Земний рай» болгарського драматурга Орліна Василева.
- <sup>5</sup> Народний артист СРСР Є. П. Пономаренко.
- <sup>6</sup> Культура і життя. 1968. 8 верес.

### ПЕРШІ ШАБЛІ

- <sup>1</sup> Ярославцев І. Наталя Ужвий // Неделя. 1977. № 12.
- <sup>2</sup> Пушкін О. Моцарт і Сальєрі. // Твори: В 4 т.— К.: Держлітвидав, 1953. Т. 3.— С. 319. Переклад Миколи Бажана.
- <sup>3</sup> Пушкін А. Исторические записи // Полн. собр. соч.: В 10 т.— М.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 8. С. 91.
- <sup>4</sup> Див.: Пролетар. правда. 1922. 15 жовт.
- <sup>5</sup> Див.: История французской литературы.— М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. С. 477.
- <sup>6</sup> Ужвий Н. Отдать зрителю все // Театр. жизнь. 1970. № 19.

### ЗМУЖНІННЯ

- <sup>1</sup> Терещенко М. Кризь лет часу.— К.: Мистецтво, 1974. С. 45.
- <sup>2</sup> Микитенко І. В хвилини спогадів // Збір. творів: В 6 т.— К.: Наук. думка, 1965. Т. 6. С. 417.
- <sup>3</sup> Український драматичний театр: В 2 т.— К.: Вид-во АН УРСР, 1959. Т. 2. С. 258.
- <sup>4</sup> Див.: Известия, Одесса. 1925. 17 дек.
- <sup>5</sup> Гудран Ж. «Седі» в «Березолі» // Нове мистецтво. 1926. № 29.
- <sup>6</sup> Рудін П. На шляхах революційного театру.— К.: Мистецтво, 1972. С. 136—137.
- <sup>7</sup> Гудран Ж. «Золоте череве» в «Березолі» // Нове мистецтво. 1926. № 24.
- <sup>8</sup> Сердюк О. Кілька зауважень з приводу книжки про М. Крушельницько // Укр. театр. 1975. № 1. С. 28.
- <sup>9</sup> Гудран Ж. «Король бавиться» у «Березолі» // Нове мистецтво. 1927. №№ 12, 13.
- <sup>10</sup> Див.: Терещенко М. Кризь лет часу. С. 45.
- <sup>11</sup> Див.: Комуніст. 1933. 3 жовт.
- <sup>12</sup> Ужвий Н. Дорога к сердцу // Театр. жизнь. 1974. № 3.
- <sup>13</sup> Див.: Ужвий Н. Радостные встречи // Театр. 1934. № 5.

- <sup>14</sup> Корнійчук О. П'єси.— К.: Молодь, 1967. С. 31.
- <sup>15</sup> Микитенко І. Театральні мрії.— К.: Мистецтво, 1968. С. 417—418.
- <sup>16</sup> Рудін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // Життя і революція. 1932. №№ 11, 12.
- <sup>17</sup> Корнійчук О. П'єси. С. 84.

### СЕРЕД ФРАНКІВЦІВ

- <sup>1</sup> Див.: Літ. газ. 1936. 25 берез.
- <sup>2</sup> Голованівський С. Наталя Ужвий // Люстро.— К.: Дніпро, 1971. С. 136.
- <sup>3</sup> Ужвий Н. Счастье советской женщины // Во имя мира.— М.: Профиздат, 1952. С. 23.
- <sup>4</sup> Харченко В. Народна артистка // Деснян. правда. 1968. 10 верес.
- <sup>5</sup> Вишня О. Калиновий Гай (Вігальна усмішка) // Твори: В 5 т.— К.: Дніпро, 1975. Т. 5. С. 42.
- <sup>6</sup> Ярославцев І. Наталя Ужвий // Неделя. 1977. № 12.
- <sup>7</sup> Собко В. П'єси.— К.: Держлітвидав, 1958. С. 115.
- <sup>8</sup> Див.: Веч. Київ. 1961. 2 верес.
- <sup>9</sup> Левада О. Фауст і смерть.— К.: Дніпро, 1969. С. 31.
- <sup>10</sup> Ужвий Н. Дорога к сердцу // Театр. жизнь. 1974. № 3.
- <sup>11</sup> Суходольський В. Устим Кармалюк.— К.: Держлітвидав, 1957. С. 73.
- <sup>12</sup> Див.: Рад. Україна. 1953. 22 лип.
- <sup>13</sup> Бабочкин В. Перемоги здобуваються в боротьбі // Рад. мистецтво. 1954. 21 лип.
- <sup>14</sup> Ханютин Ю. С горячим сердцем // Театр. 1954. № 9.
- <sup>15</sup> Бабочкин В. Перемоги здобуваються в боротьбі // Рад. мистецтво. 1954. 21 лип.
- <sup>16</sup> Коломієць О. За дев'ятим порогом.— К.: Мистецтво, 1972. С. 13.
- <sup>17</sup> Андриевич Л. Верность // Сов. культура. 1972. 8 марта.
- <sup>18</sup> Ужвий Н. Дорога к сердцу // Театр. жизнь. 1974. № 3.
- <sup>19</sup> Карпенко-Карий І. Безталанна // Твори: В 3 т.— К.: Держлітвидав, 1960. Т. 1. С. 304.
- <sup>20</sup> Городинський В. Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці // Правда.— 1941. 10 июня.
- <sup>21</sup> Миндлин Э. Народность и мастерство // Лит. газ. 1941. 15 июня.
- <sup>22</sup> Див.: Літ. Україна. 1951. 5 квіт.
- <sup>23</sup> Див.: Комуніст. 1940. 30 трав.
- <sup>24</sup> Залесский В. Большое искусство // Сов. искусство. 1941. 8 июня.
- <sup>25</sup> Див.: Правда. 1941. 4 июня.
- <sup>26</sup> Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі.— К.: Держвидав образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1957. С. 347.
- <sup>27</sup> Карпенко-Карий І. Житийське море // Твори: В 3 т. 1961. Т. 3. С. 129.
- <sup>28</sup> Пушкін О. Борис Годунов // Твори: К.: Держлітвидав України, 1949. С. 526, 532.
- <sup>29</sup> Юра Г. Життя і сцена.— К.: Мистецтво, 1965. С. 197.
- <sup>30</sup> Мясников А. М. Горький.— М.: Гослитиздат, 1952. С. 312.
- <sup>31</sup> Вірина Л. Освідчення в коханні // Укр. театр. 1972. № 1.
- <sup>32</sup> Львов-Анохин Б. Наталя Ужвий в роли Юлии Тугиной // Сов. культура. 1954. 13 мая.
- <sup>33</sup> Миндлин Э. Народность и мастерство // Лит. газ. 1941. 15 июня.
- <sup>34</sup> Шелюбський М. Зустріч з Островським. // Театр. 1940. № 1.
- <sup>35</sup> Ханютин Ю. С горячим сердцем // Театр. 1954. № 9.
- <sup>36</sup> Див.: Вінок спогадів про Заньковецьку.— К.: Мистецтво, 1952.
- <sup>37</sup> Белінський В. Літературно-критичні статті.— К.: Держлітвидав, 1953. С. 56.
- <sup>38</sup> Маються на увазі В. Василювська і О. Корнійчук.
- <sup>39</sup> Лондон Дж. Крадіжка // Твори: в 12 т.— К.: Дніпро, 1970. Т. 6. С. 429.

- <sup>40</sup> Ужвий Н. Дорога к сердцу // Театр. жизнь. 1974. № 3. ...  
<sup>41</sup> Харьков. рабочий. 1935. 24 марта.  
<sup>42</sup> Миндлин Э. Народность и мастерство // Лит. газ. 1941. 15 июня.  
<sup>43</sup> Вірина Л. Освідчення в коханні // Укр. театр. 1972. № 1.  
<sup>44</sup> Ужвий Н. Дорога к сердцу. // Театр. жизнь. 1974. № 3.

У СПІВДРУЖНОСТІ З ДЕСЯТОЮ МУЗОЮ

- <sup>1</sup> Ужвий Н. Фильмы, друзья, годы.— М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1977. С. 9.  
<sup>2</sup> Корнійчук О. П'єси. С. 232.  
<sup>3</sup> Лит. газ. 1959. 6 лют.  
<sup>4</sup> Слободян В. Друге покликання // Мистецтво. 1968. № 5.  
<sup>5</sup> Ужвий Н. Один из немногих // Искусство кино. 1974. № 11.  
<sup>6</sup> Див.: Огонек. 1964. № 7; Известия. 1975. 5 авг.  
<sup>7</sup> Див.: Искусство кино. 1968. № 11.  
<sup>8</sup> Садуль Ж. История киноискусства.— М.: Изд-во иностр. лит., 1957. С. 336.  
<sup>9</sup> Никитин Н. Дух борьбы // Лит. и искусство. 1944. 29 янв.  
<sup>10</sup> Граков Г. Повесть о мужестве народа // Лит. и искусство. 1944. 29 янв.  
<sup>11</sup> Колесникова Н. Вдохновение // Известия. 1975. 5 авг.  
<sup>12</sup> Мастера советского кино: Марк Донской [Сборник]— М.: Искусство, 1973. С. 24.  
<sup>13</sup> Колесникова Н. Вдохновение // Известия. 1975. 5 авг.  
<sup>14</sup> Вірина Л. Освідчення в коханні // Укр. театр. 1972. № 1.  
<sup>15</sup> З виступу Н. М. Ужвій на XI з'їзді Всеросійського театрального товариства // Театр. жизнь. 1964. № 7.

ДОДАТКИ

РОЛІ, ЗІГРАНІ Н. М. УЖВІЙ  
 НА ПРОФЕСІОНАЛЬНІЙ СЦЕНІ

У ПЕРШОМУ УКРАЇНСЬКОМУ  
 ДЕРЖАВНОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРИ УРСР  
 ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА  
 (з 1922 по 1925 рік)

- |                      |  |
|----------------------|--|
| Льокаторша, Ганка,   | — «Мораль пані Дульської» Г. Запольської |
| Дульська             | — «По дорозі в казку» О. Олеся           |
| Жінка                | — «Свобода» М. Потешера                  |
| Свобода              | — «Гайдамаки» Т. Шевченка                |
| Перше слово          |  |
| Беліна, Анжеліка,    |  |
| Туанетта             | — «Хворий, та й годі» Ж.-Б. Мольєра      |
| Дорімена             | — «Міщанин-шляхтич» Ж.-Б. Мольєра        |
| Еліза                | — «Скупий» Ж.-Б. Мольєра                 |
| Гіацинта, Зербінетта | — «Витівки Скапена» Ж.-Б. Мольєра        |
| Сюзанна, графиня     | — «Весілля Фігаро» П. Бомарше            |
| Юдіф                 | — «Уріель Акоста» К. Гуцкова             |
| Біанка, Катаріна     | — «Приборкання непокірної» В. Шекспіра   |
| Оля                  | — «Ряса» І. Потапенка                    |
| Амелія               | — «Мазепа» Ю. Словацького                |
| Кароліна             | — «Коли народ визволяється» Я. Мамонтова |
| Стефка               | — «Учитель Бубус» О. Файка               |
| Катерина, Пєся       | — «Чорт та шинкарка» М. Кшивошевського   |
| Ліці                 | — «Потоп» Ю. Бергера                     |
| Іо                   | — «Загибель «Надії» Г. Гейерманса        |

В ОДЕСЬКІЙ ДЕРЖДРАМІ  
 (НИНІ ТЕАТР ІМЕНІ ЖОВТНЕВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ)

(сезон 1925/26 року)

- |                   |  |
|-------------------|--|
| Діана де Сегонкур | — «Полум'ярі» А. Луначарського         |
| Настька           | — «Мандат» М. Ердмана                  |
| Гледі             | — «Композитор Нейль» (за Г. Кауфманом) |
| Маруся            | — «Маруся Богуславка» М. Старицького   |
| Амалія            | — «Мазепа» Ю. Словацького              |
| Катерина          | — «Чорт та шинкарка» М. Кшивошевського |



У ХАРКІВСЬКОМУ ТЕАТРІ ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА  
(ДО 1935 РОКУ ТЕАТР «БЕРЕЗІЛЬ»)

(з сезону 1926/27 року  
до сезону 1935/36 року)

Седі	— «Седі» С. Моема і Д. Колтона
Фруманс	— «Золоте черево» Ф. Кроммелінка
Магелон	— «Король бавиться» В. Гюго
Цариця Аліса	— «Пролог» Леся Курбаса і С. Бондарчука
Графня Джулія	— «Змова Фієско в Генуї» Ф. Шіллера
Перше слово	— «Гайдамаки» Т. Шевченка
Тьотя Мотя	— «Мина Мазайло» М. Куліша
Оксана Небаба	— «Диктатура» І. Микитенка
Олена	— «Кадри» І. Микитенка
Іда Брук	— «Невідомі солдати» Л. Первомайського
Робітниця	— «Народження велетня», текст творчої бригади театру
Лариса	— «Плацдарм» М. Ірчана
Соня	— «Містечко Ладеню» Л. Первомайського
Маклена	— «Маклена Граса» М. Куліша
Улька	— «Бастілія божої матері» І. Микитенка
Оксана	— «Загибель ескадри» О. Корнійчука
Куркулька	— «Криголам» Г. Мізюна
Ляхілі	— «Тетнулд» Ш. Дадіані
Ліза	— «Портрет» О. Афіногенова
Серафима	— «Глибока провінція» М. Светлова
Ліда	— «Платон Кречет» О. Корнійчука
Маруся	— «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького

У ТЕАТРІ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

(з сезону 1936/37 року  
до сезону 1976/77 року)

Королева Єлизавета	— «Дон Карлос» Ф. Шіллера
Оляна	— «Устим Кармалюк» В. Суходольського
Марина Тайга	— «Банкір» О. Корнійчука
Марина Мнішек	— «Борис Годунов» О. Пушкіна
Софія	— «Останні» М. Горького
Варка	— «Безталанна» І. Карпенка-Карого
Наташа	— «Правда» О. Корнійчука
Маруся	— «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького
Анна Андріївна	— «Ревізор» М. Гоголя
Юлія Тугіна	— «Остання жертва» О. Островського
Анна	— «Украдене щастя» І. Франка
Беатріче	— «Багато галасу даремно» В. Шекспіра
Маруся	— «Маруся Богуславка» М. Старицького
Стеха	— «Назар Стодоля» Т. Шевченка
Валя	— «Руські люди» К. Симонова
Галина	— «Хрещатий Яр» Л. Дмитерка
Ярина	— «Прїїздіть у Дзвонкове» О. Корнійчука
Раневська	— «Вишневий сад» А. Чехова
Ліза	— «Переможці» Б. Чирскова
Аліса	— «Глибоке коріння» Д. Гоу та А. Д'Юссо
Кручиніна	— «Без вина винуваті» О. Островського
Ольга	— «Макар Діброва» О. Корнійчука
Ваніна	— «Житейське море» І. Карпенка-Карого
Таня	— «За другим фронтом» В. Собка

Ганна Ліхта	— «Змова приречених» М. Вірті
Наталка Ковшик	— «Калиновий Гай» О. Корнійчука
Катерина	— «Завтра вранці» О. Ільченка
Любов Ярова	— «Любов Ярова» К. Треньова
Анна Олсен	— «На грані ночі і дня» А. Якобсона
Глафіра	— «Бгор Буличов та інші» М. Горького
Мадам Стессель	— «Порт-Артур» І. Попова та О. Степанова
Славка	— «Земний рай» О. Василева
Анфіса	— «Угрюм-ріка» В. Шишкова (інсценівка В. Василька)
Ганна Борлаківська	— «Петербурзька осінь» О. Ільченка
Ганна Падолист	— «Крила» О. Корнійчука
Маргеріт	— «Крадіжка» Дж. Лондона
Малютіна	— «Персональна справа» О. Штейна
Москальова	— «Дядечків сон» Ф. Достоевського
Філумена	— «Філумена Мартурано» Едуардо де Філіппо
Катерина Безсмертна	— «Чому посміхалися зорі» О. Корнійчука
Леєна Туйск	— «Блудний син» Е. Раннета
Марія Романівна	— «Дівоча доля» Л. Дмитерка
Мати	— «Фауст і смерть» О. Левади
Анна Вельмут	— «Гра без правил» Л. Шейніна
Ганна Іванівна	— «Істина дорожче» С. Голованівського
Софія	— «Де тирса шуміла» А. Шняна
Анна фон Ріхтер	— «Зупиніться!» І. Рачади
Варвара	— «Розплата» О. Корнійчука
Люсі Купер	— «Поступися місцем...» В. Дельмар — К. Раппопорта
Ганна	— «Маруся Богуславка» М. Старицького
Мати	— «Вірність» М. Зарудного
Танкабіке	— «У ніч місячного затемнення» Мустая Каріма
Мати	— «За дев'ятим порогом» О. Коломійця
Устина Федорівна	— «Пора жовтого листя» М. Зарудного

РОЛІ, ЗІГРАНІ Н. М. УЖВІЙ  
У КІНО І ТЕЛЕФІЛЬМАХ

Галина Домбровська	— «ПКП»
Марина	— «Тарас Трясило»
Горпина	— «Я люблю»
Настасія Макарівна	— «Прометей»
Стеха	— «Назар Стодоля»
Оляна	— «Устим Кармалюк»
Мати партизана	— «Митько Лелюк»
Євдокія Козлова	— «Виборзька сторона»
Своячениця	— «Майська ніч»
Палажка Часник	— «Партизани в степах України»
Олена Костюк	— «Райдуга»
Ярина	— «Тарас Шевченко»
Анна	— «Украдене щастя»
Наталка Ковшик	— «Калиновий Гай»
Марія Федорчук	— «Земля»
Ганна Золотаренко	— «Полум'я гніву»
Варвара	— «300 років тому...»
Марфа	— «Пропав без вісті»
Надія Петрівна	— «Українська рапсодія»
Мати	— «Сергій Єсенін» («Співай пісню, поете!»)
Люсі Купер	— «Наталія Ужвій» (фільм)
Устина Федорівна	— «Поступися місцем» (телефільм)
	— «Пора жовтого листя» (телефільм)

## ЗМІСТ

ПОЕТЕСА УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ . . . . .	3
ПЕРШІ ШАБЛІ . . . . .	17
ЗМУЖНІННЯ . . . . .	30
СЕРЕД ФРАНКІВЦІВ . . . . .	60
У КОЛІ СУЧАСНИЦЬ . . . . .	61
БІЛЯ КЛАСИЧНИХ ДЖЕРЕЛ . . . . .	100
З ТВОРЧОГО ДОСВІДУ . . . . .	152
У СПІВДРУЖНОСТІ З ДЕСЯТОЮ МУЗОЮ . . . . .	159
SUMMARY . . . . .	174
CAPTIONS . . . . .	174
RÉSUMÉ . . . . .	177
LÉGENDES DES PHOTOS . . . . .	177
ДОДАТКИ . . . . .	183
РОЛІ, ЗІГРАНІ Н. М. УЖВИЙ НА ПРОФЕСІОНАЛЬНІЙ СЦЕНІ . . . . .	183
РОЛІ, ЗІГРАНІ Н. М. УЖВИЙ У КІНО І ТЕЛЕФІЛЬМАХ . . . . .	185

*Иосиф Михайлович Киселев*

## ПОЭТЕССА УКРАИНСКОЙ СЦЕНЫ

Жизнь и творчество  
народной артистки СССР  
Наталии Михайловны Ужвий

Издание второе

*(На украинском языке)*

Киев, «Мыстэцтво», 1987

Зав. редакцією *С. М. Пільчевська*  
Редактор *С. Г. Давиденко*  
Художній редактор *О. Д. Стеценко*  
Технічний редактор *Л. Л. Ніколенко*  
Коректор *Н. А. Дарда*

Информ. бланк № 1749

Здано до набору 01.07.86. Підписано до друку 30.01.87. Формат 60×84<sup>1/16</sup>. Папір друк. № 2. Гарнітура літературна. Друк високий. Умовн. друк. арк. 13,24 (в т. ч. 2,32 арк. вкл.). Умовн. ф.-відб. 20,57. Облік.-вид. арк. 13,61. Тираж 5000 пр. Зам. 6—340. Ціна 1 крб. 60 к.

Видавництво «Мистецтво», 252034, Київ-34,  
вул. Золотоворітська, 11.

Київська книжкова фабрика «Жовтень»  
252053, Київ-53, Артема, 25.

Кисельов Й. М.  
К44 Поетеса української сцени : Життя і творчість нар.  
артистки СРСР Наталії Михайлівни Ужвій.— 2 вид.—К. :  
Мистецтво, 1987.— 186 с. : іл.— Рез. англ. та фр. мова-  
ми.— (В опр.) : 1 крб. 60 к., 5000 пр.

Герой Соціалістичної Праці, народна артистка СРСР, лауреат Держав-  
них премій Союзу РСР Н. М. Ужвій протягом багатьох десятиліть чарувала  
шанувальників театрального мистецтва талановитим виконанням образів  
своїх сучасниць і попередниць на сцені українського радянського театру. Ро-  
лі, зіграні нею в кіно,— солдати Євдокії Козлової з «Виборзької сторони»  
і Олени Костюк з «Райдуги»,— принесли українській актрисі заслужену славу  
і визнання. Книга розрахована на широке коло читачів.

490700000—046  
К М207(04)—87 25—87

85.334.3(2Ук)7