

УДК 792.08.071.2.027(477-25)“1920/1930”Г.Юра+821.161.2-2’06 В.Винниченко

ДРАМАТУРГІЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА У СЦЕНІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ГНАТА ЮРИ

Петро КРАВЧУК

*Київський національний університет театру,
кіно і телебачення ім. І.Карпенка-Карого
вул. Ярославів Вал, 40, 01034 Київ, Україна, тел.: 8 044 212 10 32*

Постави п’єс В.Винниченка були знаковими в театральному житті України у 20-30-х роках минулого століття. У статті подано докладний аналіз постанов, які здійснив за творами В. Винниченка режисер Г. Юра, зокрема, у Театрі імені Івана Франка. Йдеться про п’єси “Над”, “Гріх”, “Чорна Пантера та Білий Ведмідь”, “Брехня” та ін. Використано доступні нині архівні матеріали, рецензії та критичні публікації.

Ключові слова: В. Винниченко, Г. Юра, реалізм, Театр імені Івана Франка.

У грудні 1928 р. в Київському театрі імені Івана Франка, очолюваному Гнатом Петровичем Юрою (1888–1966), відбулася прем’єра вистави за п’єсою Володимира Винниченка “Над” (постанова О. Смирнова та О. Іскандер).

Юрій Смолич у 1929 р. в статті “Нові п’єси В. Винниченка” (“Над”, “Великий секрет”, “Кол-Нідрє”), розглядаючи вплив драматурга на розвиток українського театального мистецтва, писав: “Зміцнівши, як драматург, напередодні революції – в час ідейного зламу й найбільшого занепаду художньо-організаційних форм театру на Україні, – В. Винниченко силою таланту свого, оригінальною мистецькою манерою посів по праву місце духозбудника нової для українського театру культури” [15, с. 37].

У 20-х роках В. Винниченко вже за кордоном; але в Україні один за одним ще виходять його твори: збірка дитячих оповідань “Намісто”, роман “Сонячна машина”, літературно-філософський есей “Щастя”, в українських театрах ще грають його найкращі п’єси, а Харківське державне видавництво “Рух” випускає багатотомне видання його творів.

Письменник своєю творчістю ще намагається художньо розкривати гострі соціально-політичні й моральні проблеми свого часу. Він сповнений творчих сил та енергії і мріє повернутися на Батьківщину, але не судилося. Ідеологічно-політичне радянське судилище викинуло з художньо-мистецької сфери більше ніж на сімдесят років твори одного з найкращих українських письменників ХХ ст.

Через декілька років у праці Якова Савченка “П’ятнадцять років театру імені Івана Франка” (1935) читаємо: “З української буржуазної драматургії франківці ставлять п’єси Винниченка, контрреволюційного націоналіста, натхненника провокації і дворушництва, організатора інтервенції проти Радянського Союзу: «Гріх», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Брехня». Це свідчило про непереморні націо-

налістичні пережитки в самому колективі в початковому періоді діяльності театру, виявляло брак класової пильності у нього і примиренське ставлення до впливів націоналізму” [13, с. 8].

Так само, як після арешту Леся Курбаса навіть творчі побратими й учні режисера змушені були зрікатись і проклинати “незруйновані рештки буржуазних теоретичних мистецьких концепцій ... на всіх етапах курбасівського націоналістичного керівництва”, Гнат Юра, рятуючись від садистичних більшовицьких ідеологем щодо В. Винниченка, пишучи про перші роки діяльності Театру імені Івана Франка, виправдовувався: “У репертуарному букеті значне місце посів махровий контрреволюціонер Винниченко з цілим рядом своїх псевдопроблемних п’єс – «Гріх», «Чорна Пантера...» тощо. Нас – працівників театру приваблювала в цих п’єсах позірна «революційність», спотворена проблемність, уявна загострена театральність і ще багато всякого фальшивого блиску. Та в процесі свого дальшого зростання театр відчув усю оманливість цієї «проблемності» і почав якнайшвидше залучати до репертуару справді революційні, просякнуті духом народності п’єси” [17, с. 14].

Сьогодні необхідно відновлювати історично вірні обставини та ситуації, висвітлюючи об’єктивні процеси розвитку театрального мистецтва в Україні.

У пропонованому дослідженні ми будемо посилатися не на особисті контакти Г. Юри та В. Винниченка, бо їх, можливо, було вже й не так багато (скажімо, Л. Курбас і В. Винниченко співпрацювали більше – входили до Комітету Українського Національного театру та інших культурно-мистецьких установ), а виключно на сценічні інтерпретації режисера й актора Г. Юри творів драматурга Володимира Винниченка.

Перша зустріч Г. Юри із драматургією В. Винниченка відбулася при постанові “Гріха” у Молодому театрі 1919 р. (прем’єра – 1 лютого).

До цього часу в Молодому театрі вже успішно пройшли вистави за п’єсами В. Винниченка – “Базар”, “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”, причому саме ця друга під режисурою Л. Курбаса успішно конкурувала з постановою в Київському театрі Соловцова, де в головних ролях виступали першорядні прем’єри М. Ходотов та О. Палевіцька. Тому В. Винниченко радо передав свою нову п’єсу “Гріх” для першовтілення саме до Молодого театру. До складу Молодого театру він увійшов 5 листопада 1917 р. і вже набув певний режисерський досвід, поставивши “Лікаря Керженцева” Л. Андрєєва у плані психологічного реалізму, “Кандиду” Б. Шоу у плані театру настроїв та ін. Постанову було доручено Гнатові Юрі.

За конденсацією драматичної дії та майстерністю композиційної побудови “Гріх”, може, найкращий з усіх драматичних творів В. Винниченка. Жандармський підполковник Сталинський з нарядом поліції “накриває” частину нелегальної друкарні, де мали друкуватися революційні відозви. Хитрому й енергійному жандармові сподобалася підпільниця Марія Ляшківська. У досвідченого “мисливця” з’являється азартне бажання будь-що зламати гордість, силу волі героїні й розтоптати її морально, бо він переконаний: моральне насильство страшніше від фізичного. Сім місяців триває безрезультатне слідство; революціонери вперто мовчать, ані словом не зраджуючи справи, Сталинський пускається на каїнові хитрощі: посадивши у порожню шафу в своєму кабінеті шпигуна Ніздрю, він дізнається про взаємостосунки між підпільниками і про кохання Марії до заарештованого Івана, який у тюрмі захворів на сухоти. Використовуючи ці відомості, жандарм штовхав Марію на зраду, обіцяючи звільнити її і всіх підпільників через три дні після того, як вона вкаже, де переховується решта підпільників і де розташована друкарня.

Усвідомлюючи, що для хворого Івана тюрма – це незаперечна смерть, Марія пристає на пропозицію Сталинського.

Усіх заарештованих, в тому числі й Івана, звільняють, але в тюрму потрапляє товариш Івана, один з підпільників, якому під час попереднього арешту вдалося втекти й переховати друкарню. Він інформує з тюрми, щоб товариші шукали провокатора, який видав його; провокатор може бути тільки серед самих підпільників.

Сталинському мало того, що він з гордої і розумної революціонерки зробив зрадницю: мов хижий павук, він остаточно облутує Марію павутинням інтриги і робить це з суто демонською насолодою. Марія, проти власної волі, опиняється під владою ворога. Демонструючи свою владу, Сталинський пропонує Марії стати його коханкою і поїхати з ним у Крим. Марія у відповідь вихоплює револьвер, щоб убити підполковника, але той показує їй таємні документи й фотографії, з яких видно причетність героїні до зради. Морально знищена Марія погоджується їхати у Крим. Іван на запитання Марії, що б він зробив із провокатором, якби виявилось, що цей негідник найближча для нього людина, відповів, що вбив би його. Марія бачить для себе лише один вихід із ситуації. Зібравши документи, які засвідчують про її гріх, вона віддає їх Іванові за умови – прочитати їх через три години. Сама ж випиває отруту.

Надзавданням вистави було ствердження думки про те, що малий гріх, скоєний людиною (у п'єсі Марія прикурює цигарку від іконної лампадки), обов'язково провадить до великого, найтяжчого гріха – до зради найближчих людей, а звідси й до зради болючої винниченківської ідеї – чесності з собою.

Марія згоджується співпрацювати з жандармом Сталинським задля порятунку товаришів-революціонерів від загибелі в тюрмі. Мета неначебто шляхетна, і тому зрада героїні здається виправданою. Проте Сталинський знає: Марія діє насамперед з особистої любові до Івана, тому він змушує її до подальшої зради членів підпілля. У фіналі Марія розуміє, що обманювала себе, що була нечесною з собою і виправдовувала злочин тим, мовляв, що діє для загального добра. У розв'язці Марія, вириваючись з хижих лап Сталинського, накладає на себе руки.

Наскрізною дією вистави була низка подій, що відтворювала шлях гордої, вольової революціонерки до провокаторства, тобто важливо було показати, як з порядних людей роблять зрадників.

Чіткий задум спектаклю вимагав конкретно-проникливого сценічного втілення. Як вважав сам Г. Юра, “постановку було здійснено в реалістичному плані, з наголошенням соціальних і психологічних моментів” [18, с. 174].

Автор визначив жанр п'єси як драму, а режисер уточнив – драма соціально-психологічна. Інтерпретація жанру твору мала відповідне як художньо-зорове вирішення, так і акторське виконання ролей. Художник С. Гречаний створив цілком реалістичне оформлення. (Зауважимо, що це була остання сценічна робота С. Гречаного в театрі, невдовзі він помре від тифу під час подорожі частини молодотеатрівців до Кам'янець-Подільського).

Ось як змальовує Г. Юра художнє оформлення постанови: “На сцені була правдиво відтворена обстановка вітальні в квартирі революціонерки Марії: прості меблі, скромне оздоблення. За вікнами видно верхівки дерев. Так підкреслювалося, що дія відбувається на другому поверсі міського будинку. Це допомагало добре передати атмосферу жандармської облави, звуки фургонів, що під'їжджали, сюрчки поліцаїв, тупіт солдатських чобіт на сходах та по бруківці. Скупо за деталями, але цілком достовірно передано і обстановку камери слідчого” [18, с. 174].

Відчуття реальності запропонованих обставин давало акторам можливість жвигатись у сценічні ситуації і правдиво творити характери персонажів. Збереглась єдина рецензія на виставу в газеті “Нова рада” від 5 лютого 1919 р., у якій автор Андрій Ніковський під псевдонімом Федір Б. відзначав, що “артисти «Молодого театру» прекрасно справилися з своїм завданням, утворивши повний ансамбль, дали цілий ряд художніх з тонким смаком змальованих типів” [16].

Незважаючи на конкретні зауваження рецензента щодо зовнішнього вигляду жандармського полковника (арт. С. Семдор) – зокрема одягу (благенької шинелі, плескатою старенького картуза) – пальму першости безумовно віддавали саме С. Семдорові, який створив вражаючий образ жандарма. Актор не показував його злим, суворим і антипатичним зовні. Як свідчить постановник, “на перший погляд це була ніби цілком пристойна, навіть добродушна людина. Тим страшнішою була його внутрішня потворність, яку крок за кроком з великою силою переконливості розкривав С. Семдор” [16].

З особливою насолодою, навіть із захопленням Сталинський-Семдор плів підступну інтригу, примушуючи Марію стати на шлях зради. Він по-езуїтськи розкривав секрет своєї влади над Марією. Слова ролі: “Секрет у вас самих... Чого для вас ця історія така тяжка, а для мене чого байдужа й навіть навпаки? Того, думаете, що ви порядна, а я мерзотник? Моральність тут не грає ніякої ролі. Того, хороша моя, що ви виступаете проти своїх, а я виступаю проти ворогів. Ви продаєте своїх. От у чому вся штука. Це є найбільше злочинство серед людей” [4, с. 526], – актор проціджував, насолоджуючись ехидством персонажа. Товариші називали Марію “гордою”, а проте вона зовсім безпомічна у двобої з хижою підступністю жандарма “Ірода” (так охрестили Сталинського підлеглі йому жандарми). Поступово перетворюючи підпільницю на провокатора, персонаж С. Семдора виявляв себе огидним садистом, справжнім “поетом підлоти”.

Глибоко драматично грала роль Марії артистка П. Самійленко. Тогочасне покоління глядачів вже знало П. Самійленко як неодмінну виконавицю ролей героїчного репертуару – її акторський темперамент, творчий запал і своєрідне ентузіастичне ставлення до втілюваного сценічного образу сильно впливали на весь акторський ансамбль вистави.

Актриса не виправдовувала своєї героїні, хоча творила образ сильної особистості. Марія, побувавши вже на фронті, бачила, як нищо обкрадають, убивають і гвалтують; вона вигартувала у собі сильну натуру, вірила, що здатна зберегти людську гідність у найскладніших ситуаціях. Однією з найдраматичніших і найвиразніших сцен у виставі був епізод зустрічі Марії з коханим Іваном у жандармерії: “Я ж стільки думала про цей момент, стільки уявляла, як ми зустрінемось. І ніколи не думала, що це буде так. Господи! Бідний ви мій, хороший. Ах що там за церемонії. (Сильно обнімала і жагуче цілувала Івана). Все одно. Нехай тепер... Ні, я не можу вас бачити таким. Невже ж не можна втечу зробити? Ніяк? Я на все готова, чуєте? Коли вам треба буде людину на смерть, на що хочете, пам’ятайте про мене” [4, с. 502]. Героїня П. Самійленко наче вперше в житті давала волю своїм почуттям, не підозрюючи, звичайно, що їх підслуховував донощик Ніздря.

В окремих сценах П. Самійленко підносила до трагедійного звучання сумніви-муки чесної жінки, яка через кохання, через бажання допомогти Іванові заплуталась у тенетах брехні і, доведена до відчаю, закінчувала життя самогубством.

На жаль, сьогодні вже важко, чи майже неможливо, встановити істину, оцінити гру актриси у фінальній сцені. Так, Г. Юра стверджує, що “глибоко драматично, особливо в останній дії вистави, грала роль Марії П. Самійленко” [18, с. 174]. Рецензент Федір Б. радить актрисі звернути увагу саме на фінальний акорд (смерть Марії), що “вийшов у П. Самійленко зовсім безбарвним і блідим, бо вона не виявляла того безмежного відчаю зацькованої людини, який штовхає її на цей крок, тобто на смерть” [16]. Звичайно, тут можна розглядати як специфіку сприйняття, так і манеру акторського виконання. Мабуть, М. Заньковецька зіграла б сцену отруєння і смерті зовсім по-іншому, однак, про великий мистецький вплив вистави на глядацьку аудиторію П. Самійленко згадувала пізніше: “Я грала героїню, а С. Семдор – жандарма. У сцені допиту Марії жандармом якийсь червоноармієць навіть хотів застрелити з рушниці Семдора, але його товариші по зброї перепинили вразливого глядача, що сприйняв умовність на сцені театру як дійсність” [14, с. 50].

Образ Марії у трактуванні актриси, за свідченням сучасників, мабуть, найбільше відповідав характерові самої П. Самійленко – палка, темпераментна, бунтівлива. Завжди у стані або захоплення, або незадоволення, у багатьох починаннях була душею товариства.

Певним контрастом постаті Марії у виставі звучав у виконанні О. Добровольської образ наївної, доброї жінки, яку товариші охарактеризували, охрестивши її прізвиськом “Муфта”, дружини Івана – Ніни. У спектаклі це був бездоганий образ по-дитячому безпосередньої подруги Марії, яка понад усе на світі кохала свого чоловіка Івана, і в цьому коханні для неї був увесь сенс життя.

Рецензенти відзначали значний успіх В. Василька у ролі слабкодухого донощика Ніздрі. Підполковник знищив цю людину, перетворивши її на шпигуна. В кабінеті Сталинського, де відбувалися допити, стояла велика шафа, де часто сидів Ніздря і, підслуховуючи, записував, про що розмовляли поміж собою заарештовані, коли підполковник нібито “випадково залишав їх самих”. Так Ніздря став людиною на “шкафному” положенні, працюючи на царську охоранку. Сам В. Василько писав: “Роль Ніздрі зацікавила мене своєю складною суперечливістю. Мені хотілося створити багатогранний, глибоко психологічний образ знівченої людини, що потрапила в тенети охоранки і не в силах з них вирватися” [3, с. 229].

Далі актор продовжував: “У Ніздрі ніби дві душі: одна одверта, щира – колишнього робітника-залізничника, а друга – підлабузницька, холуйська. Він сам себе зневажає” [3, с. 229]. В. Василько прагне створити живий образ: “Мені хотілося, щоб глядачам було іноді жалко Ніздю, щоб вони зрозуміли всю глибину його вимушеного падіння. Шукаючи матеріал, який би настроїв мої думки й переживання на заданий мені лад, я уважно перечитував роман Ф. Достоєвського «Злочин і кара». Я вчитувався в кожний рядок геніального твору і вишукував душевні колізії і нюанси переживань, які були б можливі в біографії Ніздрі” [3, с. 229].

Девізом служби донощика стали слова: “Почую – запишу – доповім”. Саме таку звичку виробляло співробітництво з жандармами. У трактуванні В. Василька Ніздря панічно боявся підполковника Сталинського. Часто від одного погляду жандарма Ніздря впадав у стан очманілості. У виставі стосунки жандармського підполковника і Ніздрі образно вимальовувались як стосунки удава й кролика.

Коли закінчувались побачення заарештованих, жандарм викликав Ніздю з шафи, вихоплював з його рук зошит і читав занотоване. Цей момент В. Василько описував: “Я виходив з шафи як на тортури. За невиконання завдання мені належала

сувора кара. Треба було відбрехатися, обдурити жандарма, і Ніздря вигадував, що заарештовані більше всього цілувалися, оспівчувалися в коханні. Підлабузницьки заглядав жандарму в очі, малював картини любовного побачення, удавав щирість вірнопідданого служачи... а десь в глибині душі росла думка: чи повірять, чи уникну кари? «Мусить повірити, мусить», – наказував сам собі Ніздря, підкреслюючи мімічно і тонально щирість своїх слів” [3, с. 230].

Переконливими були образи революціонера Івана (О. Ватуля), батька Михася (Й. Шевченко), Ангелка (С. Бондарчук), Осередчука (О. Юрський). Актори зуміли так досконало опрацювати свої невеличкі ролі, що перед глядачами поставали постаті наче дійсно вихоплені з самого життя.

На жаль, спектакль “Тріх” був останньою прем’єрою Молодого театру, підготовлена постава “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра не вийшла через брак відповідних коштів. І хоч режисуря молодотеатрівців випрацювала перспективні репертуарні плани наступного сезону (Лесь Курбас обрав для вистав п’єси “Гамлет”, “Макбет”, “Сон літньої ночі” В. Шекспіра, “Сакунтала” Калідаси, “Весілля Фігаро” Бомарше, “Самум” Стріндберга, “По дорозі в казку” О. Олесья; Гнат Юра – “Кабала і любов” Ф. Шиллера, “Цезар і Клеопатра” Б. Шоу, “Чудо св. Антонія” М. Метерлінка, “Два П’єро” Ростана і “Лорензаччо” А. Мюссе), проте розвал колективу ставав дедалі неминучішим.

Гнат Юра у наростаючих протиріччях вбачав для себе як позитивні, так і негативні ознаки. Він заявляв: “Справедливо борючись проти натуралізму, технічної невиразності, мистецького невігластва, за творчі шукання, за високу творчу культуру і техніку сценічної праці, Л. Курбас збочував водночас на небезпечний шлях, ставлячи під сумнів взагалі реалізм у театральному мистецтві. З окремими його думками цілковито можна погодитись, наприклад, коли він ратує за актора-майстра, який би поєднував інтелект з високою технічною досконалістю і гармонійним фізичним розвитком. Але твердження Курбаса про те, що магістральними, єдино плодотворними напрямками розвитку тогочасного театрального мистецтва є символізм і повернення до класицизму і що «десь поміж цими бігунами блукає синтез, стиль нашого часу, основа його форми», були досить сумнівними” [18, с. 175].

Проте пізніше, оцінюючи досягнення Молодого театру, Г. Юра цілком надасть перевагу позитивові і прийде до висновку: “При всіх своїх недоліках Молодий театр вніс в українське театральне мистецтво свіжий струмінь творчих шукань, розбудив думку, поставив вимогу високої майстерності актора, режисера, художника” [18, с. 177].

Не випадково більшість молодотеатрівців пізніше стали провідними діячами сценічного мистецтва ХХ ст. – Л. Курбас, Г. Юра, В. Василько, А. Петрицький, К. Каневський, М. Терещенко, С. Семдор, О. Ватуля, В. Чистякова, П. Самійленко, П. Нятко, О. Юрський та багато інших.

У 1920 р. починається нова сторінка у творчій біографії Г. П. Юри: під його ідейно-організаційним керівництвом та режисурою у Вінниці створено Театр імені Івана Франка. З перших місяців і років свого існування колектив переживав великі труднощі, насамперед репертуарного характеру. Театрознавець О. Борщагівський у статті “Сторінки історії”, присвяченій 20-річчю колективу, писав: “Софокл і Гордін, Лопе де Вега і Євреїнов, Г. Юра і С. Семдор, В. Василько і В. Васильєв, А. Бучма і Є. Коханенко. Хаос і змішування найрізноманітніших напрямків. «Висока трагедія» і тріскуча театральщина, народна італійська комедія і Оскар Уальд! І все-таки з цього хаосу, з цього протиприродного на перший погляд змішування спектаклів, п’єс – народився театр” [2, с. 85].

Звичайно, у 1940 р. автор серед перерахованих прізвищ драматургів навіть не поспів назвати – В. Винниченка, проте його п'єси посідали провідне становище у репертуарі новоствореного театру. Сповідуючи реалістичні традиції театрального мистецтва, Г. Юра приймав реалізм як метод і характер напряму мистецтва у найширшому розумінні.

Уже через три роки, тобто в січні 1923-го, Театр імені Івана Франка відзначає свій перший ювілей. Рецензент вінницької газети “Известия” В. Маньковський у статті “Праздник революционного искусства” намагається проаналізувати роботу і узагальнити творчі здобутки колективу. На думку критика, “три роки – строк на перший погляд не великий, але якщо згадати і врахувати, за яких обставин і в яких важких умовах здійснював театр свою діяльність, то стане зрозумілим, що ці три роки варті добрих десяти... У неперервній праці, у важких умовах (голодують, мерзнуть, сплять на підлозі, ходять обірвані) росте і розвивається театр” [10].

В. Маньковський трирічну роботу театру поділив на чотири етапи розвитку й зростання: “Перший – реалістичний (п'єси Винниченка). Другий – умовних форм. Вільна стилізація, не прибита цвяхами до місця дії. Наприклад: «Весілля Фігаро», «Пан». Третій – героїчний театр. Це «Йола», «Сонце Руїни», «Північні велетні». Четвертий, найвищий – театр колективного дійства, творчості мас: «Гайдамаки», «Лоренцо Медичі», «Фуенте Овехуна», «Лже-Месія»” [10].

Нас же найбільше цікавить саме перший етап, до речі, найбільше призабутий і навіть роками замовчуваний. Більшість досліджень з історії Театру імені Івана Франка зокрема і всієї історії українського театру загалом не могли навіть фіксувати того, що Театр імені Івана Франка відкривався 28 січня 1920 р. саме п'єсою В. Винниченка “Гріх”. На жаль, на сьогодні, окрім маленької інформації у вінницькій газеті “Вісті” за криптонімом Євг. Лев-і, про цю виставу матеріалів не знайдено. Проте зі статті можна зрозуміти, що за інтерпретацією вінницька вистава “Гріх” була переважно повторенням спектаклю Молодого театру, тим більше, що в ролі головної героїні Марії виступила та сама виконавиця – П. Самійленко. Щоправда, у новій виставі з'явився свіжий нюанс – близькі до Марії персонажі вважають її найавторитетнішою людиною і, не знаючи про її зрадництво, захоплюються нею, тим самим ще поглиблюючи драму героїні.

З виконавців рецензент виділяє двох – П. Самійленко і Г. Юру. У Марії-Самійленко “благородний низький голос, виразне обличчя, на якому чітко, до найменших дрібниць передаються переживання. Грає вона широко, розмашисто, завдяки чому сценічний образ виходить яскравим і завершеним” [7].

Роль підполковника Сталинського виконував Г. Юра (не дивуємось, у цей період він грав – Фігаро, Освальда, Терешка, професора Керженцева, Хлестакова, Луку та ін.: С. Семдор працював у цей час з частиною молодотеатрівців у складі “Кийдрамте” в Білій Церкві, Умані, і повернувся він до Г. Юри у 1921 р., коли франківці гастролюватимуть у Черкасах). За оцінкою рецензента, Г. Юра у ролі жандарма був цікавий, і всі “сцени й діалоги проведені ним з великою експресією і вдумливістю” [7].

У виставі було введено нового виконавця ролі Івана, замість О. Ватулі, її виконував актор колишнього Нового Львівського театру Володимир Калин, який провів свою роль “продумано і абсолютно правдоподібно” [7].

Окрім вистави “Гріх”, у репертуарі франківців було ще шість п'єс В. Винниченка, якого новостворений колектив вважав сучасним автором і на творчість якого постійно орієнтувався. Та не тільки франківці ставили п'єси В. Винниченка. Вони

з успіхом йшли на сцені Театру М. Садовського, Молодого театру і Кийдрамте, Театру імені Т. Г. Шевченка. Адже, за характеристикою тогочасного відомого театрознавця О. Кисіля, “п’єси Винниченка завжди цікаві й на них видно руку талановитого автора. Постаті, виведені в його п’єсах, здебільшого живі, типові й складають цілу галерею типів української революційної й буржуазної інтелігенції доби поміж двох революцій. Винниченко зафіксував у них цілий етап нашого громадянства” [8, с. 139-140].

І хоч Г. Юра лаяв Винниченка за “нездоровий” інтерес до психологічних “вивертів” і за характерну для його п’єс псевдопроблемність, але ж і сам найбільше їх ставив у 1920–1923 рр. Режисер розумів, що так про людину і людські взаємини у тодішній українській драматургії, окрім В. Винниченка, ніхто не писав. “Такої психологічної відвертості в зображенні душевних метань людини до Винниченка не знала українська література, як не знала й такої розкутості у трактуванні ризикованих моральних проблем” [9, с. 20].

У 1920 р. Г. Юра разом з художником М. Драком, окрім п’єси “Гріх”, поставив ще шість творів В. Винниченка – “Молода кров”, “Базар” (прем’єри у березні), “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”, “Панна Мара” (прем’єри у травні), а 1921 р. – “Брехня” (прем’єра у вересні), “Пригвожденні” (прем’єра у жовтні).

На жаль, через малу кількість архівних матеріалів, рецензій, критичних публікацій, а також відсутність живих очевидців сьогодні важко говорити про особливості режисерського трактування кожної постанови Г. Юри у порівнянні з існуючими вже виставами минулих років, уявлення може скластися про акторське виконання. Наприклад, скромна інформація після прем’єри “Чорної Пантери і Білого Ведмеда” у вінницькій газеті “Вісті” – “Известия” подає певні відомості про загальну атмосферу вистави і засоби її втілення. Цю п’єсу доти вже з успіхом грали в Театрі Товариства “Руська бесіда” та у Молодому театрі. Головне питання, яке порушував В. Винниченко у творі, – це роль сім’ї у житті людини, яка присвячує себе мистецтву.

Театр, йдучи за автором, подивився на цю проблему песимістично. Сильний духом і талантом художник Корній гине, коли намагається відкинути вимоги, що ставить перед ним сім’я. Дитина, заради спасіння якої митець не хотів продати свою незакінчену картину, помирає, а дружина у страхі, що він відходить від неї, отруєє його і себе. Головні герої забирають у вічність питання, на яке не знаходять відповіді. Жанрове вирішення вистави звучало у трагедійній тональності.

Вистава насамперед була цікава міцною ансамблевістю акторської гри (Корній – В. Калин, Рита – П. Самійленко, Сніжинка – О. Добровольська, Мулен – А. Бучма). У цьому акторському складі вистава Г. Юри до певної міри була повторенням постанови Молодого театру, в режисурі О. Курбаса, де П. Самійленко і О. Добровольська грали ті самі ролі.

Дещо пізніше постава Г. Юри зазнала певних інтонаційних змін у зв’язку із введенням на роль Корнія улюбленого актора постановника – С. Семдора – артиста широкого обдарування і високої сценічної культури.

У поновленій виставі чіткіше окреслювався конфлікт між захопленням творчістю і боротьбою із сімейними обставинами. Корній – Семдор відразу створював конфліктну ситуацію, глибоко вражений його герой маніфестував, що він не може продати свою картину: адже “не можна відірвати половину свого серця й продати його як старі штани”.

Найбільшої емоційної напруги гра С. Семдора досягала у сцені з сином Лесиком, коли проявлявся не лише потужний артистизм виконавця, але й закладалася перспектива ролі на розвиток подальших подій і на результат драматичної розв'язки: трагедія люблячого батька, який втрачає найдорожче – життя малолітнього синочка.

Рита – Самійленко була по-молодотеатрівськи сильна своїм темпераментом і глибоким проникненням у матеріал ролі: “Струнка героїчна постать, яскраві променисті очі, оксамитного тембру голос, ширість, безпосередність і молодечий запал нашої виконавиці робили її володаркою умів і сердець зворушеного глядача” [1, с. 124].

З інших виконавців рецензент відзначав О. Добровольську, яка чудово провела роль Сніжинки і “своїм мелодійним голосом повністю зачаровувала глядачів”, а також А. Бучму – “елегантність якого у ролі Мулена ефектно відтінювалась галицькою вимовою” [20].

Варто зауважити, що Г. Юра не боявся експериментувати, вводячи і замінюючи у виставі виконавців. Скажімо, П. Самійленко у ролі Рити – це стовідсотковий гарант успіху, проте через певний час режисер залучає нових виконавців. Тепер у ролі Корнія виступає О. Ватуля, Рити – В. Варецька. Це була бенефісна вистава актриси, і, як засвідчує рецензент, стала “тріумфом В. Варецької” [11].

Прихід В. Варецької до їхнього колективу франківці сприйняли схвально. Гнат Петрович відразу доручив їй роль Наталії Павлівни у п'єсі В. Винниченка “Брехня”. Вінницька преса писала про цю подію: “Із задоволенням відмічаємо появу нового сценічного таланту в особі В. Варецької. У виставі «Брехня» артистка виявила глибокі почуття, сильний темперамент, красивий жест” [5].

Як бачимо, за короткий проміжок часу Г. Юра, довіряючи артистичній зрілості В. Варецької, “зробив” з неї героїню винниченківського репертуару – Наталія Павлівна (“Брехня”), Марія Ляшковська (“Гріх”), і нарешті Рита у “Чорній Пантері...”. За оцінкою рецензента, роль Рити “була артисткою ґрунтовно продумана, у виконанні свіжість, ширість і горіння справжнього таланту. Найцікавіше було проведено другу дію (в кафе), у якій актриса з великим піднесенням полонила і своїх партнерів, і глядачів. Друга дія взагалі сприймалась глядачами найкраще, і в цьому переконлива була заслуга режисера Г. Юри” [11].

У виставі витворився бездоганний ансамбль виконавців. Окрім В. Варецької, привертая увагу глядачів Г. Юра (Корній Коневич). Хоч актор виконував роль Корнія не планово – заміняв хворого головного виконавця О. Ватулю, однак він зумів змалювати чіткий образ художника – “правильний тип повільно і настирливо думаючого і діючого «Білого Ведмедя»” [11]. З хорошою фантазією і експресивно провела роль Сніжинки О. Рубчаківна. Дуже цікавим був актор Ф. Федорович у ролі молодого художника Мігуелеса. Правда, не зовсім вистачало яскравості й наполегливості Муленові у виконанні К. Кошевського.

Серед конкретних зауважень рецензента було те, що фінал четвертої дії, надто сповнений драматизму, режисерські доповнення перевантажували епізодами.

Окрім п'єси В. Винниченка у режисурі Г. Юри роками зберігались у діючому репертуарі франківців, навіть не зважаючи на часту зміну виконавців ролей.

Після успішної постави психологічної драми “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” Г. Юра відразу звернувся до сценічного втілення веселої комедії В. Винниченка “Панна Мара”. П'єса написана в легких комедійних тонах, “з переодяганнями” за старим рецептом.

Після травневої прем'єри автор невеличкої публікації підкреслює вправність режисера у дотриманні комедійного стилю. Серед виконавців відзначено акторів, які успішно володіли жанрово-комедійною стилістикою. Виконавиця заголовної ролі – О. Добровольська виявила глибокий інтелектуалізм, виразними були інтонації, жести й рухи, увагу привертало також її вміння легко, блискуче-музично володіти мистецтвом монологу, крім того, чи не вперше актриса виявила себе як лірична героїня. Особливо виразно читалось це у сценах зі студентом Срібним у переконливому виконанні В. Кречета.

З інших виконавців відзначився М. Крушельницький у ролі прикажчика Калістрата. Рецензент підкреслив велику органічність актора, добре продуманий грим і відповідний комедійний тон.

Цікаво, що майже через рік поставу “Панни Мари” було поновлено, але вже з участю однієї із найкращих тогочасних актрис К. Лучицької. Рецензент загалом схвально оцінював виставу, хоча негативно оцінив сам твір В. Винниченка, заявляючи, що “герої п'єси – сучасні інтелігенти, але з фанаберіями на революційний лад” [12]. Щодо “акторської гри, то треба сказати, що п'єса цієї гри не варта” [12], – стверджував рецензент.

За свідченням цього ж рецензента, Катерина Лучицька, виконавиця ролі Панни Мари “виявила свій артистичний хист до цілковитого зачарування глядачів” [12]. Особливо майстерно артистка проводила ліричні сцени.

Серед інших виконавців привертало увагу І. Сагатовський (Калістрат), В. Кречет (Срібний), Л. Левченко (Єлеоновський).

Навіть неповний перелік вистав Г. Юри за п'єсами В. Винниченка засвідчує величезну продуктивність праці режисера, який дбав про згуртування й успіхи свого колективу. Сценічна історія винниченківської драматургії була також історією зростання акторської майстерності, модернізації українського театру. На початках навіть до найкращих виконавців винниченківських ролей – Л. Ліницької, К. Рубчакової, С. Стадникової, І. Мар'яненка та ін. – критика і публіка мали претензії. Театрознавці постійно акцентували увагу на тому, що актори у п'єсах В. Винниченка виглядали побутовими й малопереконливими. Однак, починаючи з 20-х років, ми вже мали цілу когорту прекрасних виконавців. Вони пройшли високопрофесійну школу, граючи в п'єсах В. Винниченка, які ставили Л. Курбас і Г. Юра. Серед цих виконавців – Ф. Барвінська, В. Варецька, Л. Гаккебуш, О. Добровольська, Й. Гірняк, М. Крушельницький, В. Кречет, В. Калин, К. Лучицька, П. Нятко, Є. Ожеговська, К. Рубчакова, П. Самійленко, І. Сагатовський, С. Семдор, С. Стадникова, О. Юра-Юрський та багато інших. Часто одну роль у виставах вже грали декілька виконавців. Це врешті дало можливість критиці навіть порівнювати особливості акторського виконання певної ролі.

Так, подивившись В. Варецьку в ролі Марії (“Тріх”), вінницький рецензент характеризував: “Артистка В. Варецька провела свою роль з великим піднесенням. Мимоволі напрошується паралель: Варецька і Гаккебуш. Одна з найвидатніших артисток української сцени Л. Гаккебуш грає Марію Антонівну бездоганно, хвилює, зворушує, захоплює. Гаккебуш грає розумом, Варецька – нервами, душею, всіма почуттями. Хвилюючись сама, вона владно підкоряє собі весь зал” [6].

Пізніше, визначаючи творче кредо колективу франківців, Г. Юра писав: “Театр у свій час пережив багато «ізмів», різних ухилів, не раз даючи помилково данину тій чи іншій модній, штукарській формі... Але театр завжди, на всіх етапах своєї

роботи, в моменти творчого піднесення, або тимчасового спаду, стояв в основному на реалістичних мистецьких позиціях” [19, с. 8].

Сьогодні ми можемо сказати, що драматургія В. Винниченка була саме тим підґрунтом, на якому зростали мистецькі засади як колективу франківців, так і всього українського театру.

1. *Бондарчук С.* Молодий театр. У зб.: Молодий театр.
2. *Борщазівський О.* Сторінки історії // XX років театру імені Івана Франка.
3. *Василько В.* У Молодому театрі. У зб.: Молодий театр. – К., 1991.
4. *Винниченко В.* Вибрані твори. – К., 1991.
5. *В. М.* “Брехня” В. Винниченка // Известия (Вінниця). – 1922. – 7 мая.
6. *В. М.* “Гріх” В. Винниченка // Известия. – 1922. – 11 травня.
7. *Евг. Леви.* “Грех”, пьеса В. Винниченко // Вісті. – 1920. – 21 лютого.
8. *Кисіль О.* Український театр. – К., 1925.
9. *Коломієць Р.* Франківці: 1920–1995. – К., 1995.
10. *Маньковский В.* Праздник революционного искусства // Известия. – Винница. – 1923. – 28 января.
11. *Маньковский В.* “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” // Известия (Вінниця). – 1923. – 7 января.
12. *Пе-Гас.* “Панна Мара” // Вісті–Известия. – 1921. – 1 листопада.
13. *Савченко Я.* П’ятнадцять років театру імені Івана Франка. – К., 1935.
14. *Самійленко П.* Незабутні дні горінь. – К., 19 .
15. *Смолич Ю.* Нові п’єси В. Винниченка // Критика, 1929. – №4.
16. *Федір Б.* “Гріх” В. Винниченка // Нова рада, 1919. – 5 лютого.
17. *Юра Г.* XX років Театру імені Івана Франка. – К., 1940.
18. *Юра Г.* Молодий театр // Молодий театр. – К., 1991.
19. *Юра Г.* Шляхи театру // Театр. – 1937. – № 9.
20. Див.: *Boris.* Вистави трупи імені Івана Франка // Вісті (Черкаси). – 1920. – 12 серпня.

VOLODYMYR VYNNYCHENKO'S DRAMATURGY IN THE SCENIC INTERPRETATIONS OF GNAT YURA

Petro KRAVCHUK

*Kyiv National Karpenko-Karyi University of theatre,
cinematography and television
40, Yaroslaviv Val Str., 01034 Kyiv, Ukraine,
phone: 8 044 212 10 32*

Staging of V. Vynnychenko's plays was significant for the theatrical life of Ukraine in 20s-30s of the past century. The detailed analysis of productions of V. Vynnychenko's works, accomplished by Gnat Yura in Ivan Franko theatre, was given in the article. Namely, plays "Nad" ("Above"), "Grih" ("Sin"), "Chorna Pantera" ("Black Pantheress"), "Bilyi Vedmid" ("Polar Bear") and "Brehnya" ("Lie"), etc. Disposable archival materials, notices and critical publications were used.

Key words: V. Vynnychenko, G. Yura, realism, Ivan Franko Theatre.

Стаття надійшла до редколегії 21.03.2008
Прийнята до друку 17.09.2008