

Михайло ЗАХАРЕВИЧ

ТЕАТР ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА  
У КОНТЕКСТІ ДЕСТАЛІНІЗАЦІЇ  
ТА ДОБУ ВІДЛИГИ

Гастролю театру в Польській Народній Республіці 1950 р. внесли в суперечливе повоєнне життя франківців позитивний настрій, зміцнили віру в себе. Митці були горді, що вперше за історію театру виконали значну мистецьку міжнародну місію. Потрапивши за суворо окреслений їм простір, закладники тоталітарного устрою оцінили (не без користі для себе) високий рівень самосвідомості іншого народу, його любов до власної мови і культури.

Але з поверненням до Києва довелося зіткнутися із серйозними негараздами. Як вже зазначалося, спад творчого рівня О. Корнійчука «делікатно» перекладався драматургом на Г. Юру як постановника та інтерпретатора авторського задуму. Дійсно, Юра був перевтомлений обставинами війни, евакуації, роботою над силу, але будь-хто на його місці не зміг би дати раду на сцені тим поверховим «драматургічним коментарям» до постанов партії та уряду, що ними остаточно стали опуси «улюбленого автора»: з Корнійчуком театр будь що мусив співробітничати, ніби уклав про це довічний контракт. У повоєнний час, коли у більшості людей відкрилися очі на світ, в якому вони жили, «корнійчуковські усмішки» — ці «плацебо» — імітації ліків для видужання — не могли дати розраду. Причиною такого результату була протиприродність ідей, яким автор намагався надати художню форму. Важко було побачити навколишнє життя і «справжніх радянських людей» за тими пласкими фігурами, що були «закодовані» прізвищами, ніби із жанру байки. Почалося, наче й влучно, у довоєнній комедії — з Часника, Галушки та Довгоносика і недоречно продовжилося вже у жанрі, поіменованому автором як «п'еса»: Качан, Скрипка, Погода, Однолюб, Шпак, Хомуток, Хмара, Верба, Щука, Зоря, Мороз, Пурхавка, Фігюлька тощо. Надто поверховий засіб типізації, що лише підкреслював загальну підсолоджену дидактику. У пресі з'явився анонс про роботу театру над новою п'есою Корнійчука: «Крила» — п'еса на 4 дії, 5 картин. У ній висвітлюється важливе питання комуністичного будівництва на селі й у місті після

історичних рішень вересневого і лютнево-березневого Пленумів ЦК КПРС, зображується боротьба передових людей (комуністів і безпартійних) за круте й рішуче піднесення сільського господарства та створення матеріального достатку для радянських людей» і т. д. [1]. Корнійчукові і ще декому (про це детальніше далі) не перший рік здавалося, що існує режисер, який здатний піднести рівень франківського колективу. Йшлося про Мар'яна Крушельницького.

У журналі «Український театр» (1995, № 1) з присвятою 75-річчю Театру ім. І. Франка уперше надрукована розповідь Г. Юри (у записі сина — Ю. Юри) про події 1950-х у житті колективу та його власній долі. Публікацію можна назвати сповіддю. Юра з того покоління, яке уникало вести щоденники, не було відвертим у приватному листуванні, контролювало себе під час усних і телефонних розмов. З огляду на це публікація дивує відвертістю, в ній — конкретні прізвища, а також образи і біль, які владне керівництво безпідставно завдавало митцям.

«Весною 1952 року до Театру імені І. Франка були переведені з Харкова М. Крушельницький та його дружина Є. Петрова. Для мене не було таємницею, що ця давно задумана акція здійснювалася за вказівкою М. Бажана.

Залишаючись формально головним режисером театру, після приходу Крушельницького я намагався не показувати, що мені заподіяна образа і зовні сприйняв цю подію без жодних упереджень <...> М. Крушельницький докладав усіх зусиль, щоб применшити, знецінити мою творчість як режисера й актора, і якнайшвидше запровадити свої творчі принципи.

Я працював над постановкою “Крил” О. Корнійчука. Не можу не згадати про деякі прикrostі, які тоді сталися. Під час репетицій автор “Крил” запропонував мені взяти в помічники М. Крушельницького. Для цього, на мою думку, не було жодних підстав, і я якось не витримав і кажу Корнійчукові: “Олександрє Євдокимовичу, я вже, мабуть, якось сам справляюся з вашими «Крилами»”.

Зрештою постановка була завершена, і ми стали готуватися до гастролей у Москві. В перших числах травня (1954 р. — М. З.) виїхали до столиці і розпочали виступати в приміщенні Малого театру. Несподівано одержуємо з Києва телеграму від О. Корнійчука з вимогою зняти з репертуару “Крила”. Ми це, звичайно, зробили, але й без “Крил” всі спектаклі проходили успішно.

Наприкінці гастролей до Москви раптово прибув з Києва міністр культури К. Литвин і одразу ж скликав загальні збори колективу, під час яких оголосив наказ про звільнення мене від обов'язків головного режисера і про призначення на цю посаду М. Крушельницького».

Г. Юра переборював настрій відчаю і самотності. З тих, хто дійсно йому співчував і не боявся це виявити, за його словами, були Н. Ужвій, Є. Пономаренко, В. Добровольський. «Внаслідок пережитого я занедужав і мав підстави не їхати на гастролі в Казань, а повернутися додому. Але там вже оголосили ре-

пертуар, в якому я був зайнятий, а заміни не було. За день чи два виїхали. Прибув я туди вже не як головний режисер, а просто як актор і черговий режисер <...>

З початком сезону 1954–1955 рр. М. Крушельницький камінь на камені не залишив від репертуару, який приніс славу і велич франківцям. Натомість з'явилися п'єси, які, на його думку, мали визначити новий напрямок театру. Першою з них був — “Поїзд можна зупинити” Ю. Маккола (1954, постановка Б. Балабана), другою — “Будиночок на околиці” О. Арбузова [1955, постановка В. Крайниченка]. Обидві вистави успіху не мали. <...> Шкода було театру, якому віддано стільки років і сил. До того ж, треба допрацювати “Крила”. Але де взяти натхнення, бажання? Та нічого не зробиш, і я даю собі слово, що це буде моя остання робота в Театрі ім. І. Франка. <...> В цю пору всі симпатії Олександра Євдокимовича були віддані М. Крушельницькому» [2, с. 25].

«Отож, якщо Микола Платонович [Бажан] і доклав певних зусиль до заміни Юри Крушельницьким, — зазначає А. Драк, — то він, очевидно, був переконаний у тому, що таке «щеплення» буде корисним для столичного театру, і надасть його розвиткові нового імпульсу. Значно болісніше сприйняв Юра поведінку давнього друга — Олександра Євдокимовича. Адже своїм народженням і становленням як драматурга Корнійчук багато в чому завдячував йому як режисерові-постановникові та інтерпретаторові його п'єс. <...> На сцені харківських шевченківців більшість корнійчуківських п'єс йшли в режисурі М. Крушельницького і за його участю як актора. Спектаклі відзначалися постановочною культурою, прекрасною акторською грою. Але не вони визначали мистецьке обличчя театру в такій мірі, як це було у франківців, і не набували всенародного розголосу. Очевидно, Гнат Юра володів якимсь секретом (або суто режисерським інструментарієм), щоб наповнити їх життєвими соками, реаліями побуту і водночас своєрідною театральністю, а це і знаходило адекватний відгук з боку публіки» [3, с. 23].

Нічого не спростовуючи із сповіді Юри, мусимо уточнити: наказ Міністерства культури не повинен був видатися йому таким вже й неочікуваним.

Наступ на недоліки франківців почався раніше. 1953 року газета «Советское искусство» надрукувала розлогу статтю власного кореспондента з Києва під заголовком «Без творчої перспективи». Критикувався Театр ім. І. Франка, що, як писав журналіст, «за останній час став помітно відставати від запитів сьогодення, від смаків і вимог глядача, понизив якість цілого ряду постановок» [4].

А 16.04.1954, тобто за півтора місяці до акції зміщення з посади Юри, «Київська правда» під аналогічним критичним заголовком подала звіт про відкриті партійні збори Театру ім. І. Франка, на яких розглядалися похибки в його роботі. Стаття робила закид Мінкультури УРСР за бездіяльність в питанні

відставання Театру ім. І Франка [5]. У театрі, дійсно, не все було гаразд, і за справу взялися високі партійні інстанції, що й призвело до наказу про зняття Юри з посади головного режисера.

Суттєва думка із статті А. Драка: «Зрештою, все вирішувалося в кабінетах тієї масивної будівлі, що нависла над театром імені І. Франка з боку Банківської вулиці (тоді вулиця Орджонікідзе). <...> Впадає в око підступність, з якою владні структури провели цю акцію: наказ міністра посилається на заяву Юри, якої він не писав і не висловлював усно» [3, с. 24].

За перші два роки роботи у франківців (на посаді актора і чергового режисера) М. Крушельницький продемонстрував певну потужність, показавши, передусім, те, що ним було досягнуто раніше. 1952 року київську сцену побачила його харківська постановка 1947 р. «Єгора Буличова» М. Горького, де він, як і раніше, грав заголовну роль. 1953 року в Києві пішла вистава «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, де актор радував глядачів у ролі Івана Непокритого. Вистава і образ вперше були створені митцем на харківській сцені ще 1936 р.

Крім цих двох колишніх своїх дійсно вартісних вистав, за період перебування у Театрі ім. Франка Крушельницький ставить ще п'ять нових: «Персональна справа» О. Штейна і «Кража» Дж. Лондона (обидві 1955 р.), «Арсенал» В. Суходольського (1956) та дві нові п'єси Корнійчука: «Чому посміхалися зорі» (1957) і «Над Дніпром» (1960). У пістрявому доборі назв важко знайти цілісну й тим паче новаторську лінію режисера, що був покликаний піднести рівень франківської праці. Втім, як вважають критики, «єдиним справжнім здобутком Крушельницького на франківській сцені є його акторська робота в шекспірівському «Королі Лірі», здійсненому 1959 року В. Оглобліним» [3, с. 24].

Це вже був період «відлиги» (середина 1950-х — середина 1960-х). Втім, справжньої відлиги не існувало. Відчутно дошкуляли «заморозки»: «національне» знову мусило ховатися за смислом «інтернаціонального»; ліквідувалися послаблення щодо релігійних свобод — тобто те, що було даровано тимчасово в умовах війни.

Суттєва обставина: якщо в Росії прогрес в політичному житті майже синхронно і відчутно породжував прогрес в мистецькому розвитку, то Україна в цьому безнадійно відставала. Відкриття у Москві двох молодіжних театрів «Современник» (1956) та Театру драми і комедії на Таганці (1964) стало виразним знаком відродження російської сцени. В Україні ж спроби створити молодіжні театри із сучасною світоглядною програмою (М. Крушельницький, А. Танюк) переслідувалися та унеможливлювалися владою.

З огляду на цю глобальну проблему, «підселення» М. Крушельницького до трупи франківців лише загострювало конфлікти в житті й без того «втомлено-

го» колективу і не вирішувало питання загального оздоровлення національного мистецького процесу. У цьому сенсі для нас особливо важлива ідентична точка зору біографа М. Крушельницького, його учня Л. Танюка: «Звичайно ж, це був компроміс, вимушена посадка, з перспективними обіцянками на завтра» [6, с. 243].

Крушельницький на той час мав схвальні відгуки київської преси на свої акторські роботи. Можливо, з огляду й на це, Юра робить ризикований хід — 1955 р., здійснивши власну інсценізацію та відповідно нову постановку «Бравого солдата Швейка» за романом Гашека, у свої 73 роки з поетичною легкістю і артистизмом проживає долю цієї людини-символа, даруючи глядачам відряду нестаріючим комедійним талантом, а як постановник — відчуттям перегуку із сучасним життям. Для Юри було особливо важливим, що цього разу оцінка мистецької вартості постановки набувала міжнародного масштабу.

1950-і дали початок різнобічним контактам між СРСР і Чехословаччиною, яка прилаштовувалася до нового політичного ладу. Між Києвом і Прагою встановився міст культурного спілкування. Тому природно, що новою київською версією «Пригод бравого солдата Швейка» зацікавилася чеська преса. Редакція щомісячника «Praha–Moskva» дала відгук про це. Там, зокрема, прозвучала така оцінка: «Постановка, декорації (художник М. Маткович. — М. З.) викликали приємне здивування. Українського глядача не відволікає від вистави надмірний, часто-густо буйно квітучий «реалізм» сцени, а чеський глядач з радістю констатує, що постановка не зруйнувала відображення чеської атмосфери» [7]. Спектакль був своєрідним дарунком України соціалістичній Чехословаччині, а для франківського колективу — ще один, після гастролей у Польщі, хай і локальний, але вартий уваги контакт із зарубіжжям.

Воля і стратегічний талант Юри, успіх його останніх постановок врешті примусили Мінкультури переглянути питання про форму керівництва театром: Крушельницький залишився головним режисером, а щодо Юри, він тепер зайняв вище положення — художнього керівника. Та, виправляючи старі помилки, влада робила нові антигуманні бюрократичні жести. Наслідком було те, що за наказами №№ 186, 187, 188 директора театру О. Карпенка три видатні актриси з когорти корифеїв, «враховуючи особисту заяву про вихід на пенсію», були звільнені з роботи з 1.09.1963. Йдеться відповідно про народну артистку УРСР П. Нятко (63 роки), народну артистку УРСР К. Осмяловську (59 років) та народну артистку СРСР Н. Ужвій (65 років). Природно, ніхто з них добровільно не виявляв подібного бажання. Такі «кадрові катастрофи» не минають безслідно, стаючи сигналами організаційного та творчого безладдя. Цього разу театр втратив ще одного непересічного майстра — В. Добровольського, котрий на знак протесту проти всюдозволеності влади залишив рідну сцену і перейшов працювати до Театру ім. Лесі Українки.

Про хибність подібної політики, зокрема, говорить подальша творча біографія Н. Ужвій. Актриса перейшла на разову оплату за виступи, і відтоді знову і довго, з не спадаючим успіхом працювала на рідній сцені.

Юра завжди жив у театрі в психологічній «шкірі актора» і як ніхто розумів, що похилий вік над його головою також висить дамокловим мечем. «Стайєр № 1» колективу, з якого був знятий обов'язок обслуговувати Корнійчука, нарешті одержав можливість вільного вибору репертуару для себе як режисера, і перед прощанням з театром використав цю перевагу із максимальними результатами.

Підсумковий період діяльності майстра — це пошук власної високої ноти, своєрідного заповіту. Тоді естафетну паличку від Корнійчука ще мляво переймали молоді драматурги, з'явилися лише перші паростки творчості М. Зарудного, О. Коломійця, О. Левади. Вузькість її проблематики не задовольняла режисера: він бажав спертися на випробувані, поціновані твори.

Так народилося рішення поставити п'єси, які він високо цінував: «Дума про Британку» Ю. Яновського (1957) та твори І. Кочерги: «Свіччине весілля» (1960) і «Пророк» (1961). Постановки двох останніх віршованих п'єс були зроблені на одному диханні як своєрідний диптих легенди і документально-біографічного матеріалу. Ріднила їх тема Світла. У «Свіччиному весіллі» вона закладена як наскрізна поетична метафора, у «Пророку» символізує душевні боріння Т. Шевченка. Рецензуючи «Пророка» і згадуючи при цьому вельтєнський успіх «Свіччиного весілля», М. Соломонов слушно шкодував, що театр так довго не знаходив спільної мови з І. Кочергою, визначним майстром своєрідних філософських комедій і драматичних поем, що коли б дружба театру з творчістю Кочерги була глибшою і тривалішою, то ми мали б насолоду дивитися справді прекрасні витвори сценічного мистецтва [8].

За цим запізнілим жалем — чи брак інформації, чи умовчання про те, що творчість Корнійчука, коли той у 1930-х набрав силу «ідеологічного прапорносця», унеможливила Юрі звернення як до світових імен — Шекспіра, Толстого, так і до творів по-справжньому талановитого сучасника Івана Кочерги. Повторимо: в один і той же час, аби очистити дорогу до сцени «Богданові Хмельницькому» та «Правді» Корнійчука, був відхилений намір Юри ставити «Гамлета» та «Анну Кареніну», а випуску вже готової вистави «Підеш, не повернешся» за п'єсою Кочерги інспіровано знищення.

Поліфонію постановочного мислення Юри відчув рецензент, аналізуючи одну з ранніх кращих праць майстра «Месію» Є. Жулавського: «Гнат Юра зробив добре, вступивши на шлях умовного відновлення трагедії. Причому режисер подав цю умовність так, що глядач її зовсім не відчував: вона була стилем постановки, і все, що відбувалося на сцені, здавалось живим, реальним» [9]. Тут

знову-таки йдеться про мистецьке явище «великого стилю», притаманне по черку Театру ім. І. Франка і, в першу чергу, Юрі. Це підтверджують подальші роздуми критика про актора як активного компонента великого стилю: «увесь час почувалась недостача видатних та досвідчених акторів. Всі пройнялися тугою за актором. Самі режисерські махінації починають вже наганяти нудьгу на глядача, ця нудьга мимоволі обійме глядача українського театру, якщо й далі робитиметься ставка тільки на середній ансамбль. Великі, видатні актори — це може є те, про що слід найбільше говорити. Їх нема і вони потрібні» [10].

Час відлиги мав суттєву моральну прикмету: дізнавшись правду про сталінізм, більшість людей зберегло святість ставлення до подвигу батьків. У франківців саме це відлунувало у випущених 1957 р. виставах «Дума про Британку» Ю. Яновського (постановка Г. Юри) і «Кров'ю серця» за повістю О. Бойченка (молоді режисери М. Кабачек, П. Пасека) — обидві про громадянську війну, про боротьбу з білогвардійцями, петлюрівцями, бандитами-анархістами, про загибель героїв і перемогу їх справи. Вистави різні жанрово і стилістично. Перша ніби підсумовувала епіко-драматичний стиль Юри, друга промовляла до серця глядачів новою для часу витонченою ностальгією-поетичною тональністю, інноваційно-метафоричними засобами сценографії, щирістю особистісного акторського переживання. Обидві вистави франківського неоромантизму кінця 1950-х — початку 1960-х символізували передачу «естафети» між двома поколіннями: засновників театру і молодією генерацією. До «Думи про Британку» трохи згодом приєдналися ще дві — прощальні постановки Юри — «Свічине весілля» і «Пророк» Кочерги.

«Думу про Британку» Юра випустив напередодні свого 70-річчя. «З певністю можна сказати, що у «Думі про Британку» Ю. Яновського (11 травня 1957 р.) ми побачили вже нового Гната Юру» [11, с. 142–143]. На обговоренні вистави в Москві О. Борщаговський сказав: «Найбільшим достоїнством вистави уявляється мені вміння театру, залишаючись на позиціях реалізму, на повну силу прочитати п'єсу Яновського так, що її лірико-епічне начало не загубилося, а звучало молодо, могутньо. <...> Міра смаку, точне поєднання пророчої внутрішньої сили з майже побутовою інтонацією, з повною правдою існування на сцені, ось чого досягає П. Няtko. Це ніби еталон стилю всієї вистави»<sup>1</sup>. З виступу Б. Бабочкина: «Передусім хочеться подякувати театру за те, що він нагадав про п'єсу «Дума про Британку». П'єса складна, і свого часу вона не мала успіху. Я сам її репетирував у Большому драматичному театрі і припинив репетиції. <...> Стиль

---

<sup>1</sup> Зі скороченої стенограми обговорення вистав Театру ім. І. Франка у Всеросійському театральному товаристві, Москва, 12.11.1957. Архів Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка.

театру різко відрізняється від того, що навколо панує зараз і зводиться до правдоподібності, простоти та ін. Стиль театру ім. Франка реалістично піднесений, народний, із світлою лірикою, фарбами гумору. Це стиль поетичний»<sup>1</sup>.

Збереглася телевізійна стрічка вистави «Свіччине весілля». Ловиш себе на думці, наскільки близькою нашому сприйняттю є режисерська, сценографічна, виконавська естетика цієї давньої роботи колективу. Невичерпне фольклорне джерело поетичної образності, з яким є сенс і сьогодні пов'язувати свої пошуки у національній режисурі. «У цій виставі Г. Юра намагався надати авторським алегоріям кришталеві чистоти, виразно виявити на сцені протиставлення образів світла й темряви, сюжетні мотиви, що своїм духом перегукуються з казками та легендами, з народними обрядами <...> Вистава узагальнених форм, монументальна, вона у відображенні життя стародавнього Києва цілком обминала побутові подробиці, дрібні деталі (хоча історична точність архітектури, одягу, речей у виставі незаперечна). <...> Виставу було щедро насичено музикою (композитор В. Рождественський) <...> Музика разом з піснею, весільними хорами, танцями, дівочою обрядовою грою вліталась у саму тканину вистави, надаючи їй народнопоетичного забарвлення. <...> Г. Юра побудував взаємини героїв на тлі хору — монолітної маси киян, узагальненого втілення народу, немовби відроджуючи принцип античної трагедії з метою розв'язати виставу в плані великого узагальнення, епосу, легенди. <...> Так народжувалися риси самобутнього “театру Кочерги”» [11, с. 145–147].

За контрастом із масовою фактурою «Свіччиного весілля» вибудована зовні камерна, але змістовно й емоційно напружена, а у фіналі патетична дія «Пророка». Художники Є. Коваленко та В. Кривошеїна відповідно розв'язали оформлення вистави [8]. В інтерв'ю перед прем'єрою Юра підкреслив: «Франківці задумали твір героїчний і водночас людський, простий. Тому і декорації вистави такі величні і стримані. Тому стільки народних пісень влітається в дію. Навіть в антрактах в залі і фойє лунатимуть мелодії Лисенка, Леонтовича — щоб не зникав у глядачів поетичний, піднесений настрій» [12]. Сильним був ансамбль вистави: жіночі ролі виконували К. Осмяловська, О. Кусенко, Г. Яблонська, чоловічі — Г. Бабенко, А. Гашинський, В. Гончаров, А. Скибенко, І. Маркевич. Актор-майстер, що створював сценічну фігуру Шевченка, одержав таку оцінку: «Д. Мілютенко з властивим йому талантом, зробив багато, щоб повноцінно звучало Тарасове слово, щоб відчули ми гаряче биття великого серця. Але нам здалося, що він не наповнює образ достатньою гамою почуттів, що в ньому переважає одна фарба. Трагедійний пафос часом обертався на крик. Вогонь глибокої ненависті — на роздратованість. Словом, сценічний

<sup>1</sup> Там само.



образ поета не викликав до себе тієї всепоглинаючої любові, яку ми змалку віддаємо Кобзареві. Потрібна ще серйозна і копітка праця» [8]. Причиною того, що привернуло увагу рецензента, могла бути особлива психологічна обставина: перед «Пророком» Д. Мілютенко у «Свіччиному весіллі» створив вражаючий образ сильного, хитрого і підступного литовського воєводи. Ми вже наголошували, що між цими прем'єрами минуло лише п'ять місяців. У поточному репертуарі вони довго межувалися. Акторові важко було вибудувувати діаметрально протилежні стани настрою, тому в його емоційній партитурі ролі поета й виникали недоречно «плями» роздратованості, крику. Немає сумніву, що з якимсь часом талановитий актор цю суперечність подолав.

Виставою «Пророк» Юра, «піонер і корифей театру», як про нього писав І. Піскун, попрощався із своїм дітищем — франківським домом. Прем'єра відбулась 10 березня. За датами, вказаними у наказі, ясно, що Гната Петровича відправлено на пенсію до початку його роботи над «Пророком», і виставу режисер готував поза штатом, «за окремим договором».

Напередодні цього прощання — на декаді в Москві у листопаді 1960 р. Юра і Крушельницький вийшли на серйозний турнір, але відбувся він не в «одній вазі». Юра оцінювався за фахом режисера, показуючи «Свіччине весілля» Кочерги — свою передостанню постановку. Крушельницький був представлений як актор екстракласу в заголовній ролі постановки В. Оглобліна «Короля Ліра» Шекспіра. Оцінка шекспірівської п'єси була доволі суперечливою. Наводимо протилежні відгуки. «Всім, хто хоча трохи знає М. Крушельницького, не легко було уявити його в трагічній ролі честолюбного короля. І дійсно — спочатку з ним важко примиритися: на сцену вийшов гном з величезною головою, височенним лобом, що нагадував чимось бога Саваофа. А то в ньому раптом виявляється щось підкреслено дитяче. Але артист підкоряє нас своєму образу, захоплює увагу. На сцені перед нами не було трагедії короля, що залишився без царства, але зате на повну силу висловлена трагедія людини, людського прозріння» [13]. «Київський “Король Лір” розходиться з традиційними, тобто звичними, “ходовими” рішеннями, тим не менше він поставлений в хороших традиціях, властивих Театру імені І. Франка. Ці глибоко національні традиції української сцени визначили побутове прочитання Шекспіра, цікавість до тієї “прози життя”, що як раз і породжує в мистецтві поезію, образність» [14, с. 84]. Протилежну аргументацію містить матеріал із журналу «Театральная жизнь», що узагальнював враження автора від українського кону після декади літератури і мистецтва в Москві. В ньому співставлені “Король Лір” і “Свіччине весілля”. — «Що М. Крушельницький талановитий, ні в кого немає сумнівів. <...> Але в даному випадку складається враження, що М. Крушельницькому не вистачило сили трагедійного темпераменту, до якого роль

зобов'язувала. <...> М. Крушельницький виглядає милим, славним стареньким, схожим на олеографічного бога Саваофа, і його сум'яття, і бунт, і божевілля, що не підкріплені точною трактовкою і творчою індивідуальністю самого виконавця, одержують своєрідний комедійний елемент, на що вже дивися не стільки з цікавістю, скільки з подивом». Не спростовуючи логіку критика, у рамках нашого спостереження за образом «малої людини» на франківській сцені, залучаємо роботу Крушельницького до небуденних зразків театрального переживання. Про ансамбль вистави критик пише: «Але ми б помилилися, якби не помітили у виставі сильних характерів, кипіння пристрастей, знахідок режисури і художника В. Меллера, особливо в сцені бурі. Неповторний Блазень Д. Мілютенка, яскраво грають Гонерілю К. Литвиненко, і Регану О. Кусенко, дуже хороший В. Цимбаліст в ролі Едмунда. Можна було б детально описати дуже сильно і яскраво поставлені сцени і камерні, і масові, і батальні. Взагалі у виставі є все, за винятком головного, бо важко собі уявити “Короля Ліра” без ... Ліра» [15, с. 15].

У цій же статті частина роздумів критика про «Свіччине весілля» в режисурі Юри йшла під заголовком «По-шекспірівськи»: «і все ж Шекспіра істинного, як не дивно, побачити довелося в тому ж театрі імені І. Франка у виставі “Свіччине весілля” І. Кочерги. <...> “Свіччине весілля” — крупний, цілісний, пристрастний і своєрідний спектакль. Я не побачив у ньому смакування етнографії. Режисер Г. Юра, по-моєму, більше прагнув до історичної вірогідності, ніж до етнографічних витонченостей. <...> На всю силу розгорнулись тут неабиякі таланти українських артистів» [15, с. 15].

Проте зараз, у контексті наскрізної теми «маленької людини» у творчості франківців, нас більше цікавить не протиставлення, а момент співпадіння «Короля Ліра» з програмними максимами колективу. Підкреслимо, що поріднилися світоглядні лінії Крушельницького в ролі короля Ліра та Юри як творця нового варіанту сценічних «Пригод бравого солдата Швейка»: людині від народження Бог дарував серце, воно болить від образ і знущань. Упродовж життя це переживав Швейк Юри, це ж почав розуміти Лір Крушельницького на зламі земного існування. «Для Крушельницького, як і для Шекспіра, — визначав А. Танюк, — суть конфлікту була не в характерах і не в амбіціях — йшлося про світопорядок, про неможливість загального порозуміння» [6, с. 243].

Повернемося до феномену відкриття «Современника» і Театру драми і комедії на Таганці. Багатонаціональні театри СРСР нарешті дочекалися підтвердження, що застійне життя радянської сцени мусить вірити в свободу творчості і щастя мистецького руху. Один театр відродив за нових обставин класичний психологізм МХАТу, другий відчував себе публіцистом і знав ціну своєму «гучному» тону, в якому поєдналися театральні барвисті й емоційно збуджуючі

прикмети мистецтва Вахтангова, Мейерхольда, Брехта. За короткий час імена О. Єфремова і Ю. Любимова стали поняттями знаковими: уособили нову смислову і художню правду часу. Все це досягалося лідерами колективів «великою кров'ю»: вистави заборонялися, не раз поставало питання про закриття театрів. Але в конфліктах міцніли сили молодих першопрохідців. Актори «Современника» надихалися піснею, яку в ролі лікаря Айболита в однойменному фільмі виконував О. Єфремов: «Это даже хорошо, что пока нам плохо!»

Чи було щось схоже в Києві? Ні. За тих політичних обставин подібне не могло народитися в Україні як цільне й принципове явище. У цьому плані є лише два гідних уваги факти з франківського життя: наприкінці 1950-х акторська молодь, згуртована режисерами М. Кабачеком та П. Пасекою, завлітом Ю. Бобошком під опікою Крушельницького показала студійну постановку драми з часів громадянської війни «Кров'ю серця» (1957) за повістю О. Бойченка; а на початку 1960-х В. Оглоблін дав сценічне життя п'єсі М. Руденка «На дні морському» (1962) — про сталінські репресії. Оскільки дія вистави «Кров'ю серця» розгорталася в традиційних параметрах радянського патріотизму і подібне було добре апробовано мистецтвом, ставлення до нової постановки з боку офіційних установ і преси було ідеальним. Безумовно, успіх визначали об'єктивні художні заслуги колективної роботи театру. Інценівка мала поетичний, не побутовий характер, що виявлялося в коротких та динамічних епізодах; в умовах студійної роботи народжувалася висока міра акторської ансамблевості.

Святкове відчуття новизни, якою повіяло від сцени, породжувало, насамперед, сценографічне мислення молодого сценографа Д. Боровського (1934–2006). У франківців він працюватиме ще над виставами «Веселка» М. Зарудного (1958), «Грані алмаза» Ю. Бобошка, В. Гончарова, П. Пасеки (1959), «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневіського (1961). «Щедрий вечір» Б. Блажека (1961). «В степах України» О. Корнійчука (1963). Стиль його вистав — своєрідний «акорд» перед приходом до франківців великого сценографа Д. Лідера, доробок якого в колективі склав 28 вистав. З його іменем пов'язана зміна стильового курсу, більш активна метафоризація мистецтва і, відповідно, значні досягнення театру.

Творчий склад вистави «Кров'ю серця» об'єднав усі варіації людських і мистецьких доль, які можна було зібрати докупи в театрі у повоєнний час. Ядром тут були, передусім, корифеї, що творили історію української радянської сцени: «Режисуру очолює М. Крушельницький. До роботи підключається кілька старших колег, і серед них <...> Мілютенко, що грав діда Карася. Роль, як кажуть, “без ниточки”. Дві сторінки. Але який трагедійний образ він створив!» [16, с. 21]. Автор цих рядків — актор В. Гончаров — належав до числа учасників вистави, котрим силою обставин довелося жити і працювати за умов німецько-фашистської окупації. Це Б. Лук'янов, С. Олексієнко, М. Досенко,

В. Салтовська. У театрі «під німцями» працювали й батьки Г. Яблонської, і вона тоді дитиною виходила на сцену. Часто стежка від театру вела цих акторів до партизанського загону та його бойових справ. В. Гончарову після цих стезок ще довелося два роки працювати безпосередньо у фашистській Німеччині у складі українського театру-студії «Гроно», посланого туди з Києва (трудова повинність) німецьким штабом праці. Актори за планом організації «Вінета» давали концерти для остарбайтерів, вигнаних німцями з окупованих земель на роботу до рейху. Цією групою молоді керував Г. Затворницький, який в 1930-і був педагогом франківської драматичної студії (після повернення з Німеччини відсидів у радянському концтаборі).

У виставі «Кров'ю серця» грали й молоді актори з повоєнних випусків театрального інституту — Ю. Ткаченко, М. Задніпровський (фронтвик), В. Цимбаліст, П. Бондарчук, К. Степанков. До числа фронтвиків належали В. Дашенко, К. Кульчицький. Трійця належала до тих сімнадцяти молодих акторів (їх називали «франківські москвичі»), що під час війни закінчили українське відділення Державного інституту театрального мистецтва ім. А. Луначарського і згодом були приписані Мінкультури УРСР до складу театру. Це подружжя А. Гашинський та В. Півторадні, а також Т. Калениченко. Драматичну студію театру закінчив ще один учасник вистави — С. Лихогоденко.

Увага до біографії кожного з акторів вистави «Кров'ю серця» не формальна: всі виконавці, пройшовши випробування долею, внутрішньо були заряджені розумінням складності життя, і власний досвід контакту з історією допомагав їм у творчості. Співучасть Крушельницького в репетиційному процесі була неоціненною, оскільки майстер віддавав йому невитрачені можливості створення молодіжного театру, ніс у практиці живу пам'ять про інновації Курбаса. Педагогічним зразком майстерності для молодих виконавців, як вже було сказано, став Мілютенко в ролі діда Карася. Емоційний струм від гри Мілютенка діяв на його молодших колег, допомагав їм досягати яскравості у своїх несхожих образах.

Образність сценографії Д. Боровського, як нам здається, по сьогодні не розшифрована вичерпно. Ескіз оформлення подає порожній простір сцени із крупно вписаними двома деталями. Перша: темний силует паровоза-кукушки, виставленого на пандусі так, ніби машина готова рвонутися на повну швидкість. Друга: фронтально розміщений у просторі прямокутник специфічного для ангару великого віконного отвору, перетятого малими квадратами. В. Березкін його прочитує однозначно: «Вікно означало місце дії — депо» [17, с. 14]. Ми дозволимо собі уточнити: вікно — це теж образ-метафора, такий же місткий як і образ паровоза-кукушки — символу «локомотива історії». На ескізі паровоз у просторі ледь помітно націлений на цей віконний проріз — там воля, простір, боротьба. А перетинки на вікні (хоч це й не ґрати) у контексті п'єси все

ж породжують асоціацію з добровільною в'язницею. У рецензії на виставу читаємо: «Величезне розбите вікно, зраний паровоз у порожньому холодному цеху, блазенький одяг на людях. Тяжкі дні в країні...» [18]. Погодьмося, образ, запропонований сценографом, більш місткий, ніж описаний варіант.

Сценографія мала ще одну скориговану дієву метафору. Коли падала застрелена ворогом Глаша, що мріяла про одруження з Василем Бойчуком, з колосників білою легкою хмаркою мусила спадати на тіло дівчини весільна фата. Світлові плями кольору крові на фаті, що передбачав художник, мали стати трагічним акомпанементом епізодів. Як дізнаємося із рецензії, падала не фата, а біле полотно, котре під червоним прожектором ставало схожим на прапор. За думкою тих, хто вносив корективу, особистісне мало поступитися місцем громадському — як в житті, так і в мистецтві. Це була битва сцени на шляху до можливості вільного вислову. Згадаймо, як у постановці «Молодої гвардії» 1947 р. М. Охлопков відстояв метафору безсмертя молодогвардійців: у фіналі вистави за сюжетом роману О. Фадеєва молоді герої утворювали скульптурну групу на тлі червоного прапора, який, за висловом критика, дбайливо, мов матір-Батьківщина, огортав і захищав їх. Мізансцена, що спочатку була оголошена як формалістична, врешті стала театральною класикою часу і, як це практикувалося, була з радістю (дозволено!) повторена у багатьох театрах. Відгомін цього стилю можна відчутися і в мізансценуванні «Кров'ю серця».

Безсумнівна заслуга вистави в тому, що вона засвідчила активізацію участі молоді в творчому процесі, природну зміну акторських поколінь, а також зосередила увагу глядачів на нових можливостях сцени.

Початок 1960-х закриває завісу театральної епохи Г. Юри. Він був талановитий в усьому — і як фундатор колективу, і як режисер, і як актор. Зараз особливо рельєфно вимальовується непересічна місія митця, що майже половину прожитого театром віку в жорстоких умовах тоталітаризму стояв біля керма. Юра мав ясний (як все у нього) погляд на власну творчість: «Мене багато за що можна судити, зокрема за те, що трапилось у ці десятиріччя пошуків, але ніхто з тих акторів, що працювали зі мною, не дорікне мені за спробу представити себе реформатором сцени, творцем театральної школи. Я намагався дати нове дихання старому як світ реалістичному акторському театру, вірив у те, що новизна приходить спонтанно з новим актором-творцем, і все найкраще, що ми можемо, найкраще і велике — це підняти реалістичне дійство, якщо хочете, театральне видовище, до висот поезії, зробити його справді натхненним». Майстер талантом і волею, любов'ю до України рятував від кривавого безумства тоталітаризму народну природу національного мистецтва, його головну якість — гуманізм. Гуманізм, демократизм — це серце мистецтва і Юри, і колективу, який він зберігав і виховував у найжорстокіші часи.

1. Нова п'єса О. С. Корнійчука // Літ. газета. — 1954. — 22 трав.
2. Юра Г. З неопублікованого // Укр. театр. — 1995. — № 1. — С. 25–27.
3. Драк А. Як склалася б доля франківців... // Укр. театр. — 1995. — № 1. — С. 22–26.
4. Синенко Вл. Без творческой перспективы // Сов. искусство. — 1953. — 7 лют.
5. Без почуття відповідальності // Київ. правда. — 1954. — 16 квіт.
6. Татюк Л. Марьян Крушельницький. — М., 1974.
7. Моравець Й. Швейк у Києві // Praha–Moskva. — 1956. — № 10. — С. 7–10.
8. Соломонов М. Пророк // Рад. культура. — 1961. — 16 бер.
9. Туркельтауб І. Мєсія (Саббатай Цєві) у франківців // Література, наука, мистецтво (Х). — 1924. — 30 бер.
10. Туркельтауб І. Майбутній сезон українського державного театру // Література, наука, мистецтво (Х). — 1924. — 11 трав.
11. Бобошко Ю. Гнат Юра. — К., 1980.
12. Гончаренко Л. «Я щастя бачу України...» // Веч. Київ. — 1961. — 9 бер.
13. Анастасьєв А. В театрах України // Лит. газета. — 1960. — 17 нояб.
14. Дзюбинская О. Высокая проза: «Король Лир» в Театре им. Ив. Франко // Театр. — 1959. — № 7. — С. 82–84.
15. Малашев Ю. Говоря откровенно (заметки после декады) // Театр. жизнь (М.). — 1961. — № 3. — С. 13–15.
16. Гончаров В. Благородний і невтомний // Укр. театр. — 1995. — № 1. — С. 18–22.
17. Березкин В. Открытая сцена Давида Боровского: Летопись творчества в контексте сценографии мирового театра второй половины XX — начала XXI века. — М., 2009.
18. Литвинова С. Во имя будущего // Правда Украины. — 1958. — 22 янв.

**Анотація.** У статті розкрито характерні риси праці над створенням репертуару трупю Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка у другій половині 1950-х — на початку 1960-х.

**Ключові слова:** Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, українська драматургія, доба відлиги, Г. Юра, О. Корнійчук, Д. Боровський, М. Крушельницький, Н. Ужвій, Ю. Яновський, І. Кочєрга.

**Аннотация.** В статье раскрыты характерные черты работы над созданием репертуара труппой Национального академического драматического театра им. И. Франко во второй половине 1950-х — начале 1960-х.

**Ключевые слова:** Национальный академический драматический театр им. И. Франко, украинская драматургия, эпоха оттепели, Г. Юра, А. Корнейчук, Д. Боровский, М. Крушельницкий, Н. Ужвий, Ю. Яновский, И. Кочерга.

**Summary.** The article reveals the characteristics of the work on the creation of repertory troupe of the Ivan Franko National Academic Drama Theatre in the second half of the 1950s — early 1960s.

**Keywords:** Ivan Franko National Academic Drama Theatre, Ukrainian drama, thaw era, G. Yura, A. Korneichuk, D. Borovsky, M. Krushelnitsky, N. Uzhviy, Yu. Yanovsky, I. Kocherga.