



ТК
✓

7920(02) 792-92
Г13 2-19
1085Г.

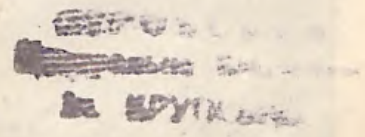
В. ГАЄВСЬКИЙ

1940 г. Инв. № 1859.
КХ

ГНАТ ПЕТРОВИЧ.
Ю Р А



27 ОКТ 1948



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО
«МИСТЕЦТВО»
1940

СК

Редактор
Б. ГУРМАН

*

Літредактор
Є. ДРОБ'ЯЗКО

*

Художн.-техн. редактор
М. ДМИТРІЄВСЬКА

*

Коректор
М. ПЕТУХОВА

*

Оправа
П. ДЕЙНЕКИ

ЛЮН 1952



Повітове місто Єлісаветград. Місто, що ввійшло в історію нашого театру, як колыска корифеїв української сцени. Тільки не відгриміла перша російська революція 1905 року. У місцевій газеті „Голос Юга“ час від часу за підписом „Загарія“ з'являються рецензії на спектаклі приїжджих труп: „Лимерівну“, „Хмару“, „Суєту“, тощо. В рецензіях відчувається завзяття, схвилюваність людини, що палко любить театр і розуміє велику громадську роль мистецтва. Це виявляється, зокрема, в суворій критиці п'єси М. Колесниченка „За волю і правду“, в якій за голосними „революційними“ фразами ховається порожнеча і відсутність справжнього відображення революційної теми.

Загарій виступає на сторінках газети і, як поет, друкує свої вірші і переклади з Некрасова. І в віршах, і в перекладах є єдність звучання: соціальний характер тематики і громадська направленість. У вірші „Україна“ ідилічний, романтично опоетизований Україні протиставиться інша Україна—колонія царської Росії, „де існує кривда, панує глтай...“

Так починав свій творчий шлях Загарій—нині народний артист УРСР, орденоносець Гнат Петрович Юра.

До театру Гнат Петрович ішов від літератури. Перші зв'язки з театром зав'язувались у нього через газету—через театральні рецензії.

У 1905—1907 роках в Єлісаветграді починається й безпосередньо театральна робота Гната Петровича Юри. У місті організовується драматичний гурток з аматорів театального мистецтва, керівником якого стає Юра. До гуртка входили студенти, літературна молодь, міська інтелігенція. Тут разом з Гнатом Петровичем починав свій театральний шлях брат його Терентій Юра. У виставах гуртка брала участь племінниця найвидатнішої української артистки М. К. Заньковецької Ганна Ліхтенбаум, що талановито грала героїчні ролі, в роботі гуртка беруть участь і родичі видатного актора і драматурга, корифея української сцени І. К. Тобілевича. Цей гурток поставив „Сто тисяч“, „Суєту“ І. К. Тобілевича, „Доки сонце зійде“ М. Л. Кропивницького та деякі п'єси Тогобочного. В спектаклях гуртка Гнат Петрович виступає і, як актор, і, як режисер. Тут він творчо реалізує свої перші акторські і режисерські задуми, вперше виявляє свої організа-торські здібності.

В 1907 році до Єлісаветграда приїхав відомий провінціальний український антрепренер С. Макси-

мович. Він відвідав спектакль драматичного гуртка, керованого Юрою. Йшло „Доки сонце зійде, роса очі виїсть“. Гнат Петрович грав Горнова і був режисером постанови. Спектакль сподобався С. Максимовичу. Він знайомиться з керівником гуртка Юрою і пропонує вступити в його трупу актором і режисером. Юра погоджується і вступає до трупи С. Максимовича.

Так починається перша сторінка в театральній біографії Гната Петровича Юри.

Своєрідна риса творчого шляху цього майстра сцени—в тому, що у нього не було, як звичайно буває у молодих акторів, послідовної поступовості—спочатку „виходи“, потім маленькі рольки і, нарешті, перша відповідальна роль, про яку завжди так патетично пишуть у своїх спогадах актори. Юра одразу після роботи в Єлісаветградському драматичному гуртку переходить до трупи С. Максимовича на провідне положення.

У С. Максимовича Гнат Петрович працює над різноманітними ролями. В його репертуар поруч із реально-побутовими ролями (Терешко—„Суєта“, Калитка—„Сто тисяч“, Матвій Шевцов—„Нахмарило“ і ін.) починають входити образи західно-європейської класики і сучасної російської драматургії.

У трупу С. Максимовича Гнат Петрович вносить свіже дихання передового театального мистецтва.

В заявлений репертуар етнографічно-побутового театру, завдяки гарячим прагненням Юри, входить західно-європейська класика і російська драматургія. Саме з його наполягання вводиться в репертуар нашуміла на той час п'єса Чірікова „Євреї“, в якій неврастеніко-драматичну роль Нахмана грає Гнат Петрович. Він же перекладає і ставить „Уріель Акосту“ К. Гуцкова.

Прагнення до класики, до сучасної російської драматургії, введення в репертуар п'єси з складним психологічним малюнком, тонкою словесною тканиною і новою тематикою, неминуче штовхало до перегляду режисерських і акторських методів роботи, змушувало замислитися над питанням про дальші шляхи розвитку українського театру. Так зростала одна з тенденцій творчого розвитку Гната Петровича — тенденція боротьби за новий український театр.

Цілком зрозуміло, що в трупі С. Максимовича все це у Юри було, так сказати, ще в ембріональному стані. Та і масштаби антрепризи, провінційне оточення, часті переїзди, сіренький колектив не дозволяли вирішувати такі задачі, але нам важливо в даному випадку знайти зерна майбутніх сходів.

У роки творчого формування Юри в західно-європейському і російському театрі боролися різні художні напрями, і уникнути впливу цих, іноді ді-

аметральню протилежних течій, не можна було. На Гната Петровича мали великий вплив творчість і своєрідна індивідуальність славетного російського актора Павла Орленева, з яким він був у дружніх стосунках, вистави корифеїв української сцени і Московського Художнього театру.

Як і у кожного видатного митця, у Гната Петровича Юри були шукання, творчі захоплення, розчарування, шляхи і роздоріжжя. Саме на цих шуканнях і протиріччях ми можемо зрозуміти живий образ майстра-творця.

Народний артист УРСР Гнат Петрович Юра провів свої дитячі роки в селі Федвар, в сім'ї грамотного і обдарованого селянина Петра Мусійовича. Батько все своє життя прагнув підвестись над загальним рівнем свого оточення, але в умовах дореволюційного села, де панували темрява і безкультурність, зумів тільки вибитись в сільські писарі і на цій посаді працював понад десять років. Допитливий і досить культурний, Петро Мусійович користувався серед своїх односельчан великим авторитетом. До нього приходили, як до місцевого адвоката, як до людини, що своїми порадами може захистити від свавілля і допомогти в біді.

Дядько Гната Петровича після відбуття військової служби, поступив в земську управу Єлісаветграда і дослужився до старшого діловода.

Прагнення до освіти було характерною рисою

сім'ї Юрів. Оскільки на селі не було навіть двох-класної школи, батько відряджає дванадцятилітнього Гната до дядька в Єлісаветград і там хлопець здобуває свою освіту.

Дядько дуже щиро і тепло ставився до свого племінника. Він всіляко прищеплює Гнатові любов до знаннів, до театру, який він сам дуже любив. Не пропускаючи жодної вистави в місцевому театрі, гастрольні виступи різних приїжджих труп, дядько кожного разу водить з собою в театр свого улюбленця—Гната.

І перші театральні враження справляють на хлопця вистави російської драми в Єлісаветграді. Дядько веде підлітка на спектакль „Бідний Генріх“ Г. Гауптмана. Цей вечір першого знайомства з театром глибоко врізується в пам'ять майбутнього митця. Мов зачарований, кілька днів ходить Гнат Петрович. Тепер дядько і племінник нерозлучні. Як справжні ентузіасти, вони не бентежаться тим, що доводиться сидіти на гальорці, заплативши капельдинерові 15 коп. за обох. Молодий Юра з захопленням, жадібно дивиться багато спектаклів.

На той час у Єлісаветграді грала непогана російська трупа, в репертуарі якої була і класика, і кращі з сучасних п'єс.

Приїжджали до міста й корифеї українського театру І. К. Тобілевич, П. К. Саксаганський, М. К. Садовський, М. К. Заньковецька. Гнат Петрович бачить

І. К. Тобілевича в п'єсах „Хазяїн“, „Мартин Боруля“ і ін. Він у захваті від образів, створених видатним українським драматургом-актором.

В п'єсах І. К. Тобілевича Гната Петровича, який бачив життя народу, зубожіння більшої частини селян, затиснутих лещатами злиднів, кулацької експлуатації — хвилювали простота, правдивість і реалістична глибина, з якою змальовані були селянський побут, звичаї і сільські типи від наймита Омелька до міліонера в смердючому халаті—Терентія Пузиря. Юру захопила широка яскрава картина життя України, яку розгорнув Карпенко-Карий в своїх п'єсах. Як в п'єсах, так в їх сценічному втіленні Юрі імпонувала відсутність підсолодженої ідеалізації, дивертисментного етнографізму, штучного мелодраматизму. Його захоплювали психологічна повнота і соковитість образів.

Особливо сильне враження на все життя лишилось у Гната Петровича від спектаклів з участю П. К. Саксаганського. У Єлісаветграді Панас Карпович зіграв свої найкращі ролі: Голохвостого („За двома зайцями“), Івана („Суєта“), Гната („Безталанна“) і ін. Саме захоплення філігранною майстерністю і великою акторською обдарованістю П. К. Саксаганського й наштовхнуло Юру на думку про створення в Єлісаветграді драматичного гуртка, на думку про власну сценічну кар'єру.

У корифеїв українського театру Гнат Петрович

побачив образне, реалістичне відтворення життя українського народу, знайшов барви для втілення на сцені народних образів. Всі пізніші режисерські і акторські роботи Г. Юри в українському класичному репертуарі, народність цих його витворів і саме прагнення Гната Петровича до сценічного втілення п'єс І. К. Тобілевича, М. П. Старицького найглибшими своїми коріннями зв'язані з творчими традиціями театру корифеїв.

Велике значення для творчого формування Юри мав також і МХАТ. У дні святкування сорокаліття Художнього театру Гнат Петрович писав: „Художній театр мав великий формуючий вплив на всіх передових працівників українського театру. Художній театр говорив правду про життя, він одягав цю правду в незабутні художні образи.

Перші постановки п'єс Максима Горького на українській дореволюційній сцені проходили під благотворним впливом Художнього театру. Їх приклад підказав мені в 1908 році думку про постановку на українській сцені однієї з кращих п'єс Горького „На дні“. Нічого й говорити, що єдиним зразком, про який можна було думати, ставлячи цю п'єсу, був спектакль Художнього театру“¹.

Захоплення МХАТ'ом зародилося у Юри ще в ранні роки, коли він тільки починав свій театральний

¹ „Комуніст“. Київ, 27 жовтня 1938 р.



Г. П. Юри і Г. І. Борисолібська. 1939 р.

шлях. У 1909 році, коли Юра був мобілізований на військову службу і залишив трупу С. Максимовича, він використовує свої відрадженьня з Олександрії до Москви для ознайомлення з спектаклями МХАТ. Юра в захопленні від глибокої ідейності, художньої принципиальності театру, від його великої театральної культури. Гнат Петрович захоплений не тільки грою окремих майстрів цього театру—В. Качалова, І. Москвіна, О. Леонідова, а, так би мовити, симфонічним мистецтвом всього колективу, всього ансамблю. Юра мріє, після закінчення військової служби, вступити в студію МХАТ, пройти тут школу, ознайомитися з системою геніального основоположника цього театру К. С. Станіславського.

Але строк військової служби був збільшений. Царський уряд уже готувався до імперіалістичної війни і мрія Юри не здійснилася. Гнат Петрович встиг тільки скласти вступні іспити до студії МХАТ.

У час перебування на військовій службі в Олександрії Гнат Петрович знайомиться з Орленевим. Зав'язується дружба. Орленев розповідає про свої творчі задуми, про образи, які хвилюють його, він читає уривки з ролей, над якими працює, вводить Юру в лабораторію своєї творчості.

У цей час думка і уява Орленева були в полоні у образів Гамлета і Лорензачію. Орленев розповідає Юрі про своє розуміння Гамлета, малює його вигляд, костюм, зброю. Видатного артиста радує, що його

молодий друг цікавиться образом Лорензачію, складним психологічним малюнком цього твору Мюссе. Вночі, після спектакля, Орленев читає окремі сцени, уривки ролі. У військового писаря Юри кінчається строк „увольнительного билета“, але Орленев все не відпускає його: „Посидьте ще: скажете, що вас затримав Орленев“.

Орленев розкриває Гнату Петровичу свої мрії про народний театр для широких мас, свої думки про високу громадську місію актора, який відбиває в образах великі теми людства. Юра бачить Орленева в його найкращих ролях: він глибоко переживає трагічне потухання молодого життя Освальда, захоплюється нестримним гульвісою—мрійником Мітею Карамазовим і глибоко зворушений образом Раскольнікова в „Преступлении и наказании“. На все життя він запам'ятовує галерею образів, створених Орленевим, і досі в ньому живе захоплення майстерністю артиста, який умів незбагненно проникати в „тайники серця“, блискуче грав і гімназиста в „Шкільній парі“ К. Бабецького, Аркашку в „Лісі“ О. Островського і царя Федора в однойменній п'єсі О. Толстого.

Орленев мав видатне значення в громадському і художньому формуванні Гната Петровича. Соціальні мотиви, що виразно зазвучали ще в поезії Юри, знайшли авторитетне підтвердження в словах Орленева про актора-учителя, про мистецтво для народ-

них мас. Творчі бесіди з Орленевим розкрили очі Юрі на ряд питань сценічної майстерності і ще більше посилили його потяг до театру класики — театру, що виховується на найкращих традиціях класичної російської і західно-європейської драматургії.

Творча манера Орленева мала лише частковий вплив на Гната Петровича. Хоч під цим впливом Г. Юра зіграв ряд ролей у так званому неврастеліко-психологічному плані (Освальд — „Примари“ Г. Ібсена, лікар Керженцев — „Мисль“ Л. Андреева), але це був тільки епізод у творчій біографії Гната Петровича. Нервова, гостра, з надривом, гра геніального Орленева була чужа своєрідній акторській індивідуальності Юри, який завжди тяжив до життєстверджуючи форм і змісту мистецтва.

Напередодні імперіалістичної війни Орленев організував поїздку в Америку. До складу трупи був включений і Гнат Петрович. Але поїздка не відбулась. В цей час Гнат Петрович починає свою роботу в кол. Західній Україні на сцені театру „Руської бесіди“, яким керував Роман Сірецький.

Імперіалістична бійня, що спалахнула восени 1914 року, застає молодого артиста за межами його батьківщини, в лоскутній Австро-угорській державі, що воює проти Росії. Російського підданого Г. Юру ув'язнюють в тарнопольській тюрмі і звільнюють з ув'язнення лише тільки після взяття Тарнополя

російськими військами. Та воля триває недовго. Імперіалістична війна вимагає людські резерви. Після звільнення з тюрми, Гната Петровича відразу ж мобілізують в армію. Тільки в 1917 році він дістає змогу повернутися на сцену. Повний світлик надій, Г. Юра приїжджає до Києва і вступає тут в „Молодий театр“.

* * *

1859.
Це був час, коли старий український етнографічно-побутовий театр вмирав. Печать обмеженості, рутини і штампу лежала на ньому. Епігонство драматургів типу колесниченок, тогочасних і ін. у репертуарі, жалюгідний примітив, кустарщина на сцені більшості провінціальних труп, вели український театр по шляху розпаду. Спроби театру М. К. Садовського оживити діяльність української сцени введенням в репертуар кількох видатних класичних творів („Ревізор“ М. Гоголя, „Дохідне місце“ О. Островського, „Мазепа“ Словацького і т. ін.) не дали будьяких наслідків.

Більша частина українських труп продовжувала варитися в власному соку, не виходячи за межі сентиментальної етнографії, або „сусально-історичної“ романтики творів типу „Гетьмана Дорошенка“, в яких минуле українського народу подавалося крізь націоналістичну призму подвигів „шляхетних“ гетьманів і „благоденствія“ народу.

Це був зрештою епігонський театр. Кращі традиції демократичного театрального мистецтва корифеїв української сцени продовжували жити лише в поодиноких виставах найзначніших драматичних колективів та в творчості видатних акторів старого українського театру.

Перед діячами українського театру в перші роки революції стояла велика задача. Треба було широко розсунути рамки репертуару, завівши в нього кращі твори російської і західно-європейської драматургії.

Нова тематика, знайдене знову ідейне багатство загальнолюдської культури і емоціональний світ сучасної людини вимагали свого відображення і на сцені українського театру.

Другою задачею було активне засвоєння всього багатства світової театральної культури, насамперед російської, всіх її виразних засобів (режисура, техніка актора, постановочні засоби, оформлення тощо).

На порядок дня гостро стало питання про революцію в українському театрі, яка б відродила його, як активний суспільний фактор. Одним з новаторів, що торували шляхи революційного театру, був Гнат Петрович Юра.

Входячи в „Молодий Театр“, Гнат Петрович прагнув активно боротися за новий театр, за оновлення рідного театрального мистецтва. Цю боротьбу

*Г. П. Юра в ролі
Фіаро в п'єсі П. Бо-
марше „Весілля Фі-
яро“.*



він розумів, як органічне засвоєння і запровадження в мистецькій практиці прогресивних ідей російського і західно-європейського драматичного театру. Але ці прагнення Юри відразу ж наштовхнулися на шалений опір з боку націоналіста Курбаса, що став диктатором в „Молодому театрі“.

Буржуазний націоналіст Курбас зводив питання про створення нового мистецтва до культивування

форм умовно-естетичного театру. Він орієнтував колектив „Молодого театру“ на деградуєче буржуазне театральне мистецтво. В учителі й „напутники“ театру потрапляє войозничий ідеаліст Бергсон, захисник метафізики і апологет інтуїції в творчому процесі. Найбільш реакційні погляди Рейнгардта, Крега, часто забуті самими творцями їх, провадить у своїй театральній практиці Курбас („Цар Едіп“, „Різдвяний вертеп“). Декларується пресловуте „мистецтво ради мистецтва“. Встановлюється примат самодовліючої форми: найістотніше, чому підпорядковується все, суспільна ідея, зміст, історична правдивість—це форма.

Керівництво „Молодого театру“ оголошує війну реалізму. Російська театральна культура кваліфікується як „відстала“. Курбас і його співники просякають всю свою діяльність зоологічним націоналізмом.

Боротьба за новий український театр ускладнювалась, доводилось вести її на два фронти: проти відсталості старого театру і проти націоналіста Курбаса, що тягнув театр по шляху буржуазного декадансу. Цю боротьбу веде Гнат Петрович Юра, навколо якого згуртовуються актори—О. М. Ватуля, О. П. Юрський, В. М. Васильєв і інші, які склали в майбутньому ядро театру ім. Івана Франка.

„Молодий театр“ отже, не являв єдиного художнього цілого. В ньому боролися дві течії: умовно-

естетичного театру—група націоналіста Курбаса і психологічного театру—група Юри. Остання група була ідейним рупором тієї частини художньої інтелігенції, яка з розвитком класової боротьби в країні все тісніш пов'язувала свою долю з долею пролетаріату.

Але потрібного успіху боротьба Г. Юри, що велася і по лінії творчого методу і організаційних принципів, не досягла. Зусиллями Курбаса намагання і ініціатива Гната Петровича в „Молодому театрі“ були зведені до мінімуму. За два сезони Г. Юра поставив тільки 4 п'єси. Окремо треба спинитися на одній з цих постановок, на гаутманівському „Затопленому дзвіні“. Цю п'єсу Г. Юра поставив в плані символістично-умовного спектакля. Саме в наслідок такої інтерпретації і сценічного розв'язання п'єси Гната Петровича спіткала невдача, яка в даному разі була цілком закономірною. Справді, ця режисерська робота особливо виразно показала, що символістична драматургія і принципи умовного театру далекі і органічно чужі художньому світові Г. Юри, в якого визрівали паростки правдивого реалістичного мистецтва.

Решта з постановок були здійснені Гнатом Петровичем в психологічному плані, точніше, навіть у плані камерного психологізму, властивого дореволюційному МХАТ.

Театральна критика, оцінюючи постановку

форм умовно-естетичного театру. Він орієнтував колектив „Молодого театру“ на деградуєче буржуазне театральне мистецтво. Вчителі й „напутники“ театру потрапляє войозничий ідеаліст Бергсон, захисник метафізики і апологет інтуїції в творчому процесі. Найбільш реакційні погляди Рейнгардта, Крега, часто забуті самими творцями їх, провадять у своїй театральній практиці Курбас („Цар Едіп“, „Різдвяний вертеп“). Декларується пресловуте „мистецтво ради мистецтва“. Встановлюється примат самодовільної форми: найістотніше, чому підпорядковується все, суспільна ідея, зміст, історична правдивість—це форма.

Керівництво „Молодого театру“ оголошує війну реалізові. Російська театральна культура кваліфікується як „відстала“. Курбас і його співники просякають всю свою діяльність зоологічним націоналізмом.

Боротьба за новий український театр ускладнювалась, доводилось вести її на два фронти: проти відсталості старого театру і проти націоналіста Курбаса, що тягнув театр по шляху буржуазного декадансу. Цю боротьбу веде Гнат Петрович Юра, навколо якого згуртовуються актори—О. М. Ватуля, О. П. Юрський, В. М. Васильєв і інші, які склали в майбутньому ядро театру ім. Івана Франка.

„Молодий театр“ отже, не являв єдиного художнього цілого. В ньому боролися дві течії: умовно-

естетичного театру—група націоналіста Курбаса і психологічного театру—група Юри. Остання група була ідейним рупором тієї частини художньої інтелігенції, яка з розвитком класової боротьби в країні все тісніш пов'язувала свою долю з долею пролетаріату.

Але потрібного успіху боротьба Г. Юри, що велася і по лінії творчого методу і організаційних принципів, не досягла. Зусиллями Курбаса намагання і ініціатива Гната Петровича в „Молодому театрі“ були зведені до мінімуму. За два сезони Г. Юра поставив тільки 4 п'єси. Окремо треба спинитися на одній з цих постановок, на гаутманівському „Затопленому дзвоні“. Цю п'єсу Г. Юра поставив в плані символістично-умовного спектакля. Саме в наслідок такої інтерпретації і сценічного розв'язання п'єси Гната Петровича спіткала невдача, яка в даному разі була цілком закономірною. Справді, ця режисерська робота особливо виразно показала, що символістична драматургія і принципи умовного театру далекі і органічно чужі художньому світові Г. Юри, в якого визрівали паростки правдивого реалістичного мистецтва.

Решта з постановок були здійснені Гнатом Петровичем в психологічному плані, точніше, навіть у плані камерного психологізму, властивого дореволюційному МХАТ.

Театральна критика, оцінюючи постановку

Г. Юрою п'єси „Кандіда“ Б. Шоу, писала: „витримана в стилі театру настроїв, вона („Кандіда“—В. Г.) поставлена була старанно, технічно досконало“¹.

У такому ж плані була поставлена „Мисль“ Л. Андрєєва, в якій Гнат Петрович грав роль лікаря Керженцева. „Одночасно з „Етюдами“ „Молодий театр“ готує постанову „Лікаря Керженцева“, що її включили в репертуар під впливом Г. Юри... Сформувавши свій світогляд, мистецькі та акторські вмінності до революції, в старому театрі, під впливом психологічної школи російського актора, ...Юра не міг легко відсахнутися від своїх, попереду сформульованих поглядів на театральний поступ. Наслідком такої прихильності до психологічного театру й була постава „Лікаря Керженцева“².

Те, що критик розцінює, як відставання від „останнього слова“ в театрі, тепер в історичній перспективі сприймається нами, як відрадний факт творчого впливу МХАТ і Орленева, великих майстрів психологічного театру. Умовно-естетичним принципам Курбаса Гнат Петрович протиставляв—психологічний реалізм МХАТ. Це не могло не породжувати гострих конфліктів і намагань Курбаса зірвати художнє шукання Юри. Наприклад, за його наполяганням була знята з репертуару „Кандіда“ Б. Шоу, бо

¹ Ю. Блохін. „Молодий театр“, „Життя й революція“, 1930, VI, стор. 166.

² Там же, стор. 160.

вона, мовляв, „не виявляє творчого лиця театру“ (?!). Гнат Петрович тоді ж пропонує поставити „Пана“ Ш. Ван Лерберга, якого він для цього й переклав; Курбас виступає проти цієї п'єси—йому, очевидно, був не до вподоби її високий життєвий тонус, пафос радості, світла, цвітіння. У п'єсі гостро виступала антиклерикальна тенденція. Ця життєрадісність п'єси і її громадське забарвлення не відповідали тому занепадницькому буржуазному театральному мистецтву, якому служив Курбас.

У „Молодому театрі“ Юра грає в „Затопленому дзвоні“ Г. Гауптмана Лісовика, в „Йолі“ Ю. Жулавського—життєрадісного, героїчного в своєму коханні Вала, в „Горі брехунові“ Ф. Грильпарцера—єпископа Грегорі, в „Кандіді“—Б. Шоу—поета Мерчбенкса, в „Царі Едіпі“ Софокла—пастуха Лайя, в „У пущі“ Л. Українки—Калеба Педдінтона і в „Мислі“ Л. Андрєєва—лікаря Керженцева. Як бачимо, ролі різного плану—тут і сильно драматична роль Керженцева, характерно-драматичні образи Калеба, пастуха („Цар Едіп“), гротескова роль єпископа Шалонського і навіть героїко-любівні статі Вала і Мерчбенкса. Преса дуже схвально оцінила створені Юрою образи єпископа Грегорі і Керженцева. „Г. Юра (Грегор) цікаво підкреслив всі основні риси „святого отця“¹.

¹ „Відродження“ № 202. Київ, 6 грудня 1918 р.

Про виконання ролі лікаря Керженцева театральна критика трохи пізніше писала: „Зал з напруженою увагою ловив кожне слово, кожний рух Г. П. Юри. Так захопити глядача, так зворушити його може тільки видатний артист. Іноді ставало страшно. Яке багатство інтонацій, міміки, жеста! Багатогранний талант Г. П. Юри виявив себе в ролі Керженцева в повному блиску. Фінал IV акту справив сильне, різке враження. Артиста викликали після кожного акту, а після четвертого публіка зробила Г. П. Юрі шумну овацію. Це був великий художній успіх“¹.

Робота в „Молодому театрі“ була для Гната Петровича тим етапом, на якому йшли шукання оригінального, індивідуального режисерського почерку, коли складалася палітра барв для майбутніх образів. Треба було ще подолати запозичення в театральному мистецтві, критично освоїти набуте, одним словом, пройти етап творчого озброювання з усіма його вдачами й зривами.

Загострення взаємовідносин між Курбасом і Юрою настільки зросло, що Гнат Петрович примушений був вийти із складу правління театру, маючи намір зовсім кинути його. Це було напередодні ліквідації „Молодого театру“. З встановленням Радянської влади у Києві—в 1919 році—за розпорядженням театральних органів, колектив „Молодого театру“ було

¹ „Известия“ № 96. Вінниця, 1922 р.

Г. П. Юра в ролі
Терешка Сурми в п'єсі
І. К. Тобілевича
„Суета“.



влито в склад новоутвореного першого радянського Державного театру ім. Т. Г. Шевченка (нині Дніпропетровський Державний Український театр).

Разом з колективом ліквідованого „Молодого театру“ Юра вступає в театр ім. Т. Г. Шевченка. Тут він працює режисером і актором. Злиття двох різнорідних театральних організмів не дало пози-

тивних результатів. Ідуть старі постановки. Новою постановкою був лише „Тартюф“ (режисер О. Загаров, художник А. Петрицький), але грав у ньому переважно старий склад шевченківського театру. Гнат Петрович найбільше був зайнятий в п'єсах з репертуару кол. „Молодого театру“. Отже, праця в театрі ім. Шевченка, яка тривала всього кілька місяців, нічого нового йому не дала.

* * *

Осінь 1919 р. Полум'ям громадянської війни охоплена Україна. Добровольча армія захопила Київ. Денікін силкувався відродити на Україні чорні для української культури і мистецтва часи Валуєва. Денікінці ведуть жорстоку боротьбу проти всього, що мало якийнебудь зв'язок з українською культурою. Були закриті українські школи, ліквідовані наукові заклади.

Українські театри мусили припинити роботу. Передові діячі української сцени, серед яких і Гнат Петрович з групою своїх однодумців, залишають Київ. Вони попадають у Вінницю. Тут у цей час працює „Новий Львівський театр“ (створений у 1919 році в Західній Україні А. Бучмою і В. Калином), в складі якого: А. Бучма, В. Калин, М. Крушельницький, М. Бенцаль, І. Рубчак, А. Юрчакова, О. Рубчаківна і багато ін.

Юрі запропоновано стати художнім керівником цього театру. Одночасно з ним в театр входить група акторів кол. „Молодого театру“—О. Ватуля, О. Добровольська, О. Юрський, П. Самійленко і ін. Гнат Петрович проводить велику реорганізаційну роботу, в якій виявляє блискучі здібності організатора, і 28 січня 1920 року, після приходу до Вінниці частин Червоної Армії, виникає нова художньо-театральна одиниця—„Новий драматичний театр ім. Ів. Франка“, виникає театр, якому судився слашний творчий шлях.

В склад нового театру ввійшли з Львівського театру А. Бучма, М. Крушельницький, О. Рубчаківна, Т. Терниченко, місцевий художник М. Драк та інші і зазначена вище група акторів колишнього „Молодого театру“. Художнім керівником став Гнат Петрович Юра, який ось вже двадцять років незмінно очолює цей театр.

Писати про творче життя Гната Петровича—значить писати про історію радянського театру на Україні, зокрема про історію театру ім. Ів. Франка. Більшу частину свого творчого життя, свій талант і сили Юра віддав цьому театрові. Тут всебічно розвинулись його видатні здібності організатора, режисера і актора, тут Юра виявив себе як один з активних будівників радянського театру на Україні. Правильно писав Г. Юра в одній з своїх статей: „Справжня моя творча біографія почалася з 1917 року, року

Великої Соціалістичної Революції⁴. Дихання Жовтня надало новаторству Юри дійового, революційного характеру. Революція допомогла Гнату Петровичу стати на шлях реалізму і зв'язати керований ним театр з широкими трудящими масами, зробивши його близьким і зрозумілим для цих мас, тобто народним театром. І це зрозуміло. Театр ім. Ів. Франка—дітище революції.

Юність театра проходила в районі вирішальних боїв з контрреволюційними польсько-петлюрівськими силами. Під проводом більшовицької партії виховувалось і гартувалось перше покоління акторів театру: О. Ватуля, Т. Юра, О. Рубчаківна, О. Юрський, А. Бучма і ін. Тут, в безпосередній близькості до фронтів класової визвольної боротьби, формувалась свідомість цих митців революції, родилися мрії про соціалістичний театр і народне мистецтво.

У зв'язку з 15-літтям театру Юра писав: „Після Жовтневої революції заснувався наш театр. Історична дата—1920 рік, м. Вінниця. Тут невелика ініціативна група молодих акторів, заохочувана партійною організацією, засновує театр, який має на меті знайти нові шляхи в театральному мистецтві, які відповідали б завданням класової боротьби пролетаріату і революційному вихованню мас. Завдання—істинно величезне і відповідальне. Аджеж треба було вступати в новий світ ідей і образів, створю-

вати мистецтво для нового пролетарського суспільства, не маючи при цьому ні достатньої культури, ні театральних революційних традицій. Труднощі початкового періоду дуже поглибилися тим, що молодому театрові доводилося з великими зусиллями переборювати мертвеність і традиції етнографічно-побутового театру, боротися з згубним впливом націоналістично-романтичного театру“¹.

Як же справився з цим завданням Гнат Петрович, як керівник і режисер театру? Треба було знайти такий репертуар і таке його трактування, які б підносили ще вище життєвий тонус глядача, відповідали б його бажанням жити, боротися, творити нове життя. Радянської драматургії тоді ще не було—вона тільки народжувалась. У шуканнях репертуару, який був би співзвучним патетиці революції і хвилював би нового глядача, що в перервах між боями, з зброєю в руках, густими рядами заповнював партер, театр, керований Юрою, прийшов до класики, прийшов до драматургії високих думок і великих пристрастей. Ось чому поруч з реалістичними п'єсами психологічного напрямку (М. Гальбе „Молодість“, Г. Зудерман „Вогні Іванової ночі“, Г. Ібсен „Примари“, Л. Андреев „Мисль“), поруч з п'єсами, що гостро викривали пороки і протиріччя власницького світу (М. Горький „На дні“, М. Гоголь „Ревізор“, Г. Геерманс „Загибель Надії“, О. Мірбо „Лихі пастухи“),

¹ „Більшовик“. Київ, 13 березня 1936 р.

поруч з п'єсами реально - побутового характеру „Суєта“, почасти „Житейське море“ і ін.), Гнат Петрович насичує репертуар театру класичними творами героїко-романтичного плану. З класики, західно-європейської і української, Юра спинив свою увагу на тих п'єсах, в яких найбільш гостро звучали соціальні мотиви (П. Бомарше „Весілля Фігаро“, Лопе де Вега „Фуенте Овехуна“, А. Мюссе „Лорензачіо“, Ів. Франко „Похорон“, Т. Шевченко „Іван Гус“, „Гайдамаки“ і інш.). Отже, режисерська робота Юри в цей період йде двома напрямками. З одного боку — постановки в психологічному плані, — лінія, взята Гнатом Петровичем ще в „Молодому театрі“, так сказати, данина минулому, з яким розлучаються. З другого боку — постановки героїко-романтичного характеру. Народження цих останніх було обумовлене вимогами революції до театру.

Ми вже згадували про те, що Г. Юра з перших кроків своєї роботи в театрі почав сміливо вводити в репертуар дореволюційного українського театру кращі зразки російської і західно-європейської класики.

Вже тоді він перекладав класичні твори, збагачуючи ними українську сцену. З художньою зрілістю, з остаточним становленням його передових театральних поглядів, це тяжіння до класики зростає. Серед спектаклів, здійснених Г. Юрою, чимало перлин світової класики, що вперше їх було поставлено

на українській сцені: „Весілля Фігаро“ П. Бомарше, „Фуенте Овехуна“ Лопе де Вега, „Лорензачіо“ А. Мюссе, „Герцогіня Падуанська“ О. Уайльда, „Монна Ванна“ М. Метерлінка, „Примари“ Г. Ібсена і багато інших. Він перекладає: „Брандта“ Г. Ібсена, „Пана“ Шарля ван Лерберга, „Весілля Фігаро“ П. Бомарше, „Кандиду“ Б. Шоу, „Уріель Акосту“ К. Гуцкова та інші.

На цій підставі деякі короткозорі критики ставили знак рівності між життєдайним новаторством Г. Юри і так званою „європеїзацією“, яку здійснював Курбас. Але наведені назви класичних творів найпереконливіше свідчать, що Юра вибирає з скарбниці світової драматургії переважно твори з виразними соціальними мотивами, твори, які проголошують свободу людини і засуджують деспотизм, сатирично висміюють гнилу верхівку феодального і буржуазного світу, малюють розклад родини у власницькому суспільстві, створюють образи мужніх, відданих народів, людей.

Якщо Гнат Юра пішов шляхом оволодіння кращими творами російської і західно-європейської класики, шляхом засвоєння передових традицій театру, то Курбас почав з наслідування деградуєваному театральному мистецтву імперіалістичного Заходу, спочатку відзначаючись символістично-естетським характером своїх постановок, а закінчив реакційним експресіонізмом і пропагандою націоналістичної драматургії.

Шлях Юри у оволодінні класичною спадщиною наближав його до глибокого сприйняття і високохудожнього відображення творів передової радянської драматургії тому, що класична драматургія, яка сміливо руйнувала підвалини старого світу і натомість стверджувала народження нового світу, нових героїв, інших людських взаємовідносин, підготовляла для цього сприятливий ґрунт.

Шлях Курбаса лежав від експресіоністичного „Газу“ до наклепницької „Маклени Граси“ націоналіста Куліша, яка спотворювала картину життя і боротьби пролетаріату в панській Польщі.

В реалістично-психологічному плані Г. Юра в той період поставив такі п'єси, як „На дні“, „Суєта“ і „Житейське море“.

Гнат Петрович поставив „На дні“ ще літом 1908 року в Гадячі (роль барона грав Г. Юра, Сатіна—Терентій Юра). Отже, він був піонером постановки цієї п'єси Горького на українській сцені (перед тим вона йшла тільки в театрах кол. Західної України). „На дні“ знову було поставлене в 1920 р. у Вінниці. Тепер Гнат Петрович грав Луку, Василю—В. Половко, барона—А. Бучма, Сатіна—С. Семдор і актора—О. Ватуля. Прихильність Юри до МХАТ відбилася в цій постановці особливо сильно. Трактуювання п'єси, мізансцени, оформлення своїм прототипом мали постановку Художнього театру. Вінницькі „Известия“ з приводу цього спектакля пи-

Г. П. Юра в ролі
Терешки Сурми в п'єсі
І. К. Тобілевича
„Суєта“.



сали: „Постановка звітної п'єси Г. П. Юри—незаперечне художнє досягнення. Всі чотири акти були проведені з властивою українській трупі зіграністю і тонкістю ансамблю. Чудесно зроблена сцена скандалу в II і III актах, грим і постановка витримані в найменших деталях. Г. П. Юра в ролі мандрівника

Луки—мало сказати—дуже гарний—роль виконана з майстерністю великого артиста“¹. По праву Гнат Петрович вважає цю роль своєю творчою удачою.

Спектаклі „Суєта“ і „Житейське море“ дуже цікаві для нас своєю зіграністю і блискучим виконанням Юрою ролей Терешка і Стьопочки. Роль Терешка й досі лишилася в репертуарі Гната Петровича. Починаючи з черкаських „Вістей“ (1920 р.) і кінчаючи ленінградськими газетами (літо 1938 р.)—думка преси про цю роль одна: Терешко у виконанні Юри блискучий твір майстра. Рецензент черкаських „Вістей“ писав: „Для нас дядько Юри—це високий твір театрального мистецтва, який, на жаль, ми не маємо змоги увіковічити ніякими способами, бо ні цієї гри обличчя, ні цих жестів, ні цієї різноманітності виразу у висловлюванні найбуденніших речей ми не здатні зафіксувати ні на папері, ані на полотні“².

Гнат Петрович максимально використав текст І. К. Тобілевича для створення образу Терешка. Образ, даний драматургом, у виконанні Юри став ще опуклішим, багатобарвним. Юра змальовує батьківське почуття Терешка з усіх боків—тут і ревниве почуття до Оксента, і захоплення своїм дітищем, і батьківська пиха—нестримне бажання всім щохвилини демонструвати „талант“ Матюші. Ця майже

¹ „Известия“ № 262. Вінниця, 25 листопада 1922 р.

² „Вісті“ № 216. Черкаси, 1 жовтня 1920 р.



Сцена з „Суєти“ І. К. Тобілевича. Постановка Г. П. Юри
(Терешко — Г. П. Юра). 1923 р.

маніакальна віра в Матюшу, палке бажання Терешка „бачити свого сина паном“, „та щоб він був поштивий до батька“, передається Юрою з тонкою по-смішкою над обмеженим, власницьким світом Сурми. Для образу Терешка Гнат Петрович знайшов чудесні пластичні форми. Хіба можна забути то напружено-допомагаючий, то захоплений вираз обличчя Терешка, коли „талант“ читає байку? А комічна хапливість у рухах, щоб Матюшу не відтерли на задній план, щоб нещасні „Гуси“ були, нарешті, дослухані до кінця? Епізодичну роль Терешка Юра висунув у спектаклі на одне з перших місць, як у свій час П. К. Саксаганський зробив з образом повара в цій же п'єсі.

Яскрава також фігура в галереї образів, створених Юрою, — Стюпочка („Житейське море“ І. К. Тобілевича). Гнат Петрович створив типову для провінціального театру постать актора Крамарюка, своєрідний український варіант Шмаги. Образ Крамарюка Юра збагатив рядом характерних рис, безпосередньо вихоплених з життя провінціального театру, „героїв куліс“. Заразливий комізм, велика щирість і простота тону, майстерний грим — характерні риси виконання Гнатом Петровичем цієї ролі. Юра зумів показати в образі Крамарюка неповторний сплав людських пристрастей і нечасті вже іскорки благих поривань. Ця тонкість малюнка, що виявилася в майстерному показі різних граней людського харак-

теру доступні лише видатному художнику — і таким художником показав себе Юра в цій ролі.

У репертуарі театру ім. Ів. Франка провідне місце поступово зайняла героїко-романтична драматургія. Треба зазначити, що в постановках Юри вона була представлена і соціальною героїкою, де на першому плані була протестуюча маса, повсталий народ („Фуенте Овехуна“, „Лорензачіо“, „Гайдамаки“, „Похорон“) і героїкою індивідуальною, в центрі якої стоїть герой або героїня з великими і бурхливими пристрастями („Монна Ванна“, „Герцогиня Падуанська“ і ін.).

Для посилення соціального звучання п'єси Юра розглядає себе як „співавтор“ драматурга, йде по шляху переробки тексту в потрібному йому напрямі. Так було з „Фуенте Овехуна“ і з „Аже-Месією“. Це свідчило про недостатньо глибоке прочитання класики і було лінією найменшого опору. Замість того, щоб розкрити текст автора вводились агітаційно-революційні вставки.

У режисерській роботі Гнат Петрович робить акцент на масових сценах, на показі думок і почуттів народних мас. Старанна розробка руху, слова в масових сценах, робота над наданням їм колективного характеру (постановка „Царя Едіпа“ Софокла) стоїть у центрі його режисерської діяльності.

Проте, не можна не відзначити, що на масових сценах цих вистав лежав відбиток певної естетизо-

ваності: постановка і оформлення розв'язуються в умовному плані. Ця умовність в оформленні далі приведе до конструктивного розв'язання ряду спектаклів. Негативні фігури зображаються гротесково. Патетичний тон, широкий емоціональний жест стають основними барвами в палітрі актора.

З цього погляду — показова вистава „Фуенте Овехуна“. Були дві режисерські редакції цього спектакля. Перша (вінницька) може бути до певної міри порівняна з постановкою Євреїнова в „Старовинному театрі“ (сезон 1911—1912 рр.), як спроба стилізації вистави під старовинний іспанський театр. Сценічний поміст Євреїнова лежав на бочках. Цей же принцип оформлення (художник М. Драк) був і в першій редакції „Фуенте Овехуна“ в театрі ім. Ів. Франка.

Друга редакція була здійснена вже в харківському періоді. Харківські „Вісті“ (11 січня 1924 року) захоплюючись позірною революційністю режисерської редакції Лопе де Вега, яка виявилась в ряді купюр, примітивних агітаційних додатках і привела до спрощення геніального твору, так характеризували цю виставу:

„Франківці ґрунтовно переробили текст. Увесь феодально-монархічний намул (?) знято... Повстання селян у них набуває універсального характеру революції рабів проти своїх гнобителів. Короля змальовано, як епізодичну постать, потрібну на сцені на

те, щоб продемонструвати фізичну потворність і духовне убожество цього виродка (?)!... Драма з національної перетворюється, таким чином, у світову трагедію... Певно, на те, щоб зменшити національний дух драми, декоративне тло вистави дається в умовній футуро-кубістській установці... Місце самої дії зазначив художник Цапок натяком, зовсім не маючи наміру підкреслити специфічність обстанови“...

Те саме ми бачимо і в постановці „Аже-Месії“. П'єса Жулавського „Аже-Месія“ зазнала у франківців ґрунтовної переробки. Основним героєм п'єси стала єврейська біднота, її переживання, віра в „чудо“ і гірке розчарування, коли ця віра була безжалісно зруйнована. На перший план була висунута фігура молодого єврея, який у палких промовах розкриває народові брехню й обман верхів, що прагнуть до влади. Юра поставив і вдало розв'язав задачу викриття месіанства Саббатая. У цій виставі Гнат Петрович блискуче продемонстрував своє режисерське мистецтво. Індивідуальна трєгедія Саббатай-Цві, що у Жулавського розвивається на еротичному ґрунті, перетворилася на широке соціальне полотно, в якому головною дійовою особою був народ. Театральна критика, оцінюючи цей спектакль, виголосила: „Режисери і актори, ідіть до франківців, подивіться, якою може бути юрба!“

Масові сцени в „Аже-Месії“ відзначалися динамічністю і мальовничістю. Переживання юрби пере-

давалися глядачеві. Один з критиків писав: „Ми весь час відчуваємо подих народної маси“. Гнат Петрович домігся великого емоціонального напруження в спектаклі, широко використавши патетичний тон і рухи. Постановка „Аже-Месії“, як і „Фуенте Овехуна“, була здійснена в умовному плані. Художник Цапок використав сукна і скупі деталі, які давали лише натяк на місце дії. Наприклад, перша картина на кладовищі була оформлена тільки з допомогою надгробка і кабалістичного кола.

Ще в перший період існування театру Гната Петровича зацікавило „Весілля Фігаро“ П. Бомарше.

У 1920 році Юра дав першу сценічну редакцію цієї п'єси в стилі „комедії дель-арте“ (на що вказували і програмки спектакля). Це була яскрава, життєрадісна вистава, „свято руху і барв“, як висловився в своїй статті Ю. Смоліч, але в ній не було гостроти сатири, опозиційного і полемічного завзяття Бомарше. В плані „слуги двох панів“ виконував Гнат Петрович роль Фігаро. На сцені був спритний і веселий парубок, але не було Фігаро, який з сатиричною посмішкою ставиться до Альмавіви і його оточення. Як великий майстер, що завжди шукає й критично аналізує створене, Юра лишився незадоволеним своєю першою редакцією „Весілля Фігаро“ і своїм виконанням головної ролі. Створюються друга (Харків—1928) і третя (Київ 1933) редакції спектакля.

Третя редакція „Весілля Фігаро“ безперечно була

Г. П. Юра в ролі
Фігаро в п'єсі П. Бо-
марше „Весілля
Фігаро“.



кроком вперед по шляху розкриття соціальної суті геніальної комедії П. Бомарше. На першому плані слід поставити Юру, який знайшов нове трактування і нові барви для образу Фігаро. Гнат Петрович відійшов від традиційного театрального образу Фігаро, в якому більше від спритного цидульника і доброго генія коханців з відомої опери Россіні ніж від безсмертного образу створеного П. Бомарше.

У третій редакції спектакля Фігаро — розумний представник третього стану, що усвідомлює свою силу. Хоч він покищо цілує руку Альмавіви, але вже розпочато наступ і ні в чому Фігаро не допустить порушення своїх прав. Боротьба йде не тільки за Сюзанну, а й проти порушення людського права. Акцент у ролі Фігаро Юра робить не на зовнішній рухливості, а на гострій, сатиричній подачі слова, на максимальному виявленні в словесному матеріалі всіх відтінків сарказму і іронії.

У героїчні роки громадянської війни і відновлення народного господарства Юра зумів включити керований ним театр в загальну течію революційної боротьби і будівництва нового соціалістичного суспільства. Під керівництвом Гната Петровича театр ім. Ів. Франка з перших же днів свого існування тісно зв'язався з широкими масами — постійними відвідувачами театру були червоноармійці, робітники і селяни. Цю традицію тісного зв'язку з трудящим глядачем театр пронесе через всі роки свого існування.

Борючись за репертуар співзвучний епосі, Г. Юра, зважаючи на відсутність радянської драматургії, орієнтує театр на класику, на п'єси визначного громадського змісту, шукає нових сценічних форм, які могли б передати пафос і динаміку революційних подій. Театр, керований Гнатом Петровичем, веде велику громадсько-політичну роботу.

У 1923 році театр ім. Ів. Франка — на гастролях у Донбасі. Його привітно приймають гірники шахт і робітники заводів, яких він знайомить з передовим українським театральним мистецтвом, з найкращими творами класичної драматургії. „Всероссийская кочегарка“ тоді писала: „Тим сильніше було задоволення і радість, коли ми побачили на сцені (театру ім. Ів. Франка — В. Г.) Фігаро справжнього, живого, яким йому і належало бути“.

Гастролю на Донбасі успішно закінчилися. Саме, завдяки великому успіху його серед трудящих Донбаса, він був переведений до Харкова і став віднині столичним Державним драматичним театром УРСР.

В Харківський період (1923 — 1926 рр.) режисерська робота Гната Петровича має строкатий характер. Ця строкатість виявляється в роботі над п'єсами драматургів різних літературних напрямів; в одному й тому ж сезоні ідуть постановки, які розв'язані в різних сценічних планах, за допомогою цілком протилежних театральних засобів. Це пояснюється тим, що Г. Юра і керований ним театр шукають нові шляхи свого художнього самовизначення.

У ці роки Юра відновлює свої старі постановки в нових режисерських редакціях. Йдуть п'єси героїко-романтичного циклу („Фуенте Овехуна“, „Лже-Месія“ і ін.). Знову в репертуарі „Весілля Фігаро“, „Суєта“, „Житейське море“. З української класики в Харкові Гнат Петрович ставить „Камінного гос-

подаря“ Л. Українки. У спектаклі беруть участь найкращі сили театру: Дон Жуана грає відомий російський актор В. М. Петіпа, який тоді (1926 р.) перейшов на українську сцену, інші ролі розподілені між І. Мар'яненком — командор, В. Варецькою — Донна Анна і М. Пилипенком — Сганарель. Спектакль був поставлений в умовно-романтичному плані. Превалювання видовищних елементів — музики, танців, стилізованих костюмів, наліт естетства в спектаклі заважали донести до глядача глибокий філософський зміст п'єси Л. Українки.

Поруч із цим романтичним спектаклем, в реалістичних тонах, була поставлена інсценівка повісті М. Коцюбинського „Фата моргана“.

Хвиля театральних шукань тих років захопила і Юру. Його зацікавила сучасна німецька драматургія, що прагнула знайти нові засоби виразу почуттів і думок людини післявоєнної Німеччини. Для відкриття першого сезону (1923—24 рр.) в Харкові Гнат Петрович обрав п'єсу Е. Толлера „Еуген Нещасний“. Пізніше Юра поставив п'єсу Мюзама „Юда“. У цих спектаклях почасти були використані сценічні прийоми „лівого“ театру того часу: конструктивізм в оформленні тощо.

Постановки цих п'єс принесли Гнату Петровичу творчу поразку. Драматургія експресіоністів з її істеричними, абстрактними фігурами героїв виявилася чужою, органічно неприйнятною для творчого

Г. П. Юра в ролі
Стьопочки в п'єсі
І. К. Тобілевича
„Житейське море“.



світу Г. Юри. Революційна тематика цих п'єс, яка привабила Гната Петровича, при ближчому ознайомленні виявилась далекою від справжнього глибо-

кого зображення життя Німеччини, охопленої революційними настроями.

Г. Юра інсценує роман Бергстедта „Свято св. Йоргена“, і ця інсценівка під назвою „Коронний злодій“ з успіхом іде в Харкові в його ж постановці. Гнату Петровичу вдалося створити цікавий спектакль—розумну й гостру сатиру антиклерикального характеру. Була створена виразна галерея „святих“ отців капітулу св. Йоргена.

З західно-європейського репертуару у ці роки були поставлені ще п'єси Паньйоля і Нівуа „Гендлярі славою“ і інсценівка за Дж. Лондоном „Вовча зграя“. Ці п'єси дозволили постановщикам розкрити огидне обличчя капіталістичного світу.

За роки роботи в Харкові Гнат Петрович зіграв три нові ролі: Юду в п'єсі Мюзама тієї ж назви, Берлюро в „Гендлярах славою“ і Карла VII в „Святій Йоанні“ Б. Шоу. Образ короля вдався акторові. Сміливо користуючись прийомами гротеску, згущення барв Г. Юра створив колоритну і всебічно схарактеризовану постать короля. На сцені була писклява безсила лялька, жалюгідний коронований виродок. Ця соціальна загостреність характеристики—одна з рис акторського обдаровання Юри—особливо яскраво виявилася в роботі над образом Карла VII.

* * *

З 1926 року театр ім. Франка працює в Києві.

Г. П. Юра в ролі Короля Карла VII в п'єсі Б. Шоу „Свята Йоанна“.



Минули роки громадянської війни і відновлення зруйнованого народного господарства країни. Трудящі країни Рад починають розгортати героїчну роботу по реалізації сталінських п'ятирічок. Радянський народ під керівництвом великої партії більшовиків успішно здійснює індустріалізацію країни і колективізацію сільського господарства. Все виразнішими стають обриси нових соціалістичних форм

життя і побуту. У процесі перебудови економіки, зростання нового побуту, моралі, культури формуються нові соціалістичні взаємовідносини, росте нова людина. Широко розвивається радянська драматургія, яка прагне передати грандіозні процеси, що відбуваються в житті країни і в людській свідомості.

Гнат Петрович одним з перших в українському театрі почав ставити п'єси радянських драматургів.

Радянська драматургія з запізненням відбила героїчні події громадянської війни. Тільки в 1926—1928 рр., на зміну примітивним агітп'єсам з'являються значні художні твори, які відтворювали величну визвольну боротьбу трудящих. В сезоні 1926—1927 рр. були поставлені в театрах РРФСР „Любов Ярова“ К. Треньова та „Розлом“ Б. Лавреньова, які класично відобразили картини Великої Жовтневої соціалістичної революції і громадянської війни. Згодом з'являються такі високомистецькі твори, як „Бронепоезд 14-69“ Вс. Іванова, „Заколот“ за Д. Фурмановим (сценічна обробка С. Поліванова) і інш. Саме до цих творів звертається Гнат Петрович в своїх творчих шуканнях.

У репертуарі театру на центральному місці стала драматургія братських республік. Юра ставить „Заколот“ за Д. Фурмановим, „Бронепоезд“ В. Іванова і ін. Перед українським радянським театром стояло завдання у хвилюючих образах розкрити героїчні

теми з історії громадянської війни. За виконання цього завдання береться Юра, прагнучи в ряді постановок створити широкі монументальні полотна. Полум'яні дні революційної боротьби і мужні солдати революції—тепер у центрі його творчої уваги.

Особливо блискучою була постановка „Заколоту“. Ряд сезонів вона не сходила з репертуару театру, користуючись величезним успіхом у глядача. З приводу цього спектакля з'явилося багато статей і рецензій, які одностайно твердили, що „Заколот“—спектакль етапний, одна з найкращих постановок театру.

П'єса „Заколот“ розкривала перед глядачем епізод революційної боротьби в далекому Семиріччі. В п'єсі найшли свій відбиток мужність більшовиків, сила їх зв'язку с народними масами, винахідливість і уміння боротися до кінця за здійснення поставленої мети.

Невелика група комуністів-командирів в надзвичайно тяжких умовах веде боротьбу з кулацько-есерівською агітацією з колишніми офіцерами, яким вдалося підняти заколот серед одної з військових частин. Зрадники революції намагаються розкласти військову частину. Життя комуністів в небезпеці. Але перемагає більшовицька впевненість, зв'язок з масами червоноармійців, які звільняють командирів і знищують провокаторів.

„Заколот“—видатна перемога Гната Петровича.

Хвилююча сила спектакля полягала в тому, що постановщик знайшов виразні сценічні засоби для передачі теми і образів Д. Фурманова. Вистава була просякнута щирим пафосом соціальної боротьби, яким насичений цей твір.

Після агітаційно-схематичних, примітивних своєю будовою і показом революційних подій п'єс глядача не могло не зворушити широке, емоціональне полотно, правдиві образи, створені автором. У ритмі спектакля, в динамічних мізансценах, у розробці масових сцен, у ряді колоритних деталей Гнат Петрович передав бурхливу течію революційних подій.

Історичний епізод, зображений в інсценівці, постановщик підніс на рівень епопеї громадянської війни з усіма її гострими класовими конфліктами і мужністю людей революції. У виставі „Заколот“ на першому плані була маса, колектив і почуття, пристрасті цього колективу блискуче й жваво були розгорнуті в масових сценах.

Але у виставі були ще елементи умовності. Особливо це виявилось в оформленні художника Цапка, цільовою настановою якого було лише дати ігрову площадку для розгортання динамічних масових сцен. Хоч в акторській грі і зникла вже умовність, певна естетизованість руху, вироблена в процесі роботи над спектаклями умовно-романтичного порядку, але характери дійових осіб були ще не досить індивідуалізовані й розкриті в їх внутрішньому житті. Це



Сцена з „Заколоту“ Д. Фурманова. Постановка Г. П. Юри. 1928 р.

пояснюється тим, що вистава була дуже насичена масовим рухом, у центрі спектакля стояв показ ворогуючих таборів, і в цьому загальному малюнку до певної міри стиралися індивідуальні риси дійових осіб (тут мова йде не про зовнішність, а про внутрішні властивості). Ця особливість постановки була властива на той час цілій радянській драматургії, що в своєму розвитку теж йшла від показу маси до мистецтва показу індивідуального життя дійових осіб — до показу цілого через частину.

Гнат Петрович в ці роки (1926—1928) не тільки в практичній роботі домагається цілком реалістичного напрямку, але і в своїх виступах у пресі і на диспутах, у теоретичних узагальненнях декларує реалізм, як єдино правдивий і єдино можливий для революційного театру творчий шлях. Досвід шостилітньої роботи театру, досвід гастролей на Донбасі, діяльності в Харкові, і нарешті досвід московських гастролей, під час яких передова, кваліфікована критика столиці висловила чимало цікавих думок про театр — цей досвід переконав Гната Петровича в тому, що ним обраний правильний шлях зростання театру. Цілком в дусі мистецтвознавчих і театрознавчих формулювань тих років Гнат Петрович називає творчий напрям театру ім. Ів. Франка „умовним“, або „монументальним“ реалізмом. Не треба і говорити про те, що епітети „умовний“, „мону-

ментальний“ нічого не пояснювали, нічого не додавали до визначення реалізму (як і епітети „синтетичний“, або „конструктивний“ і т. п., до яких вдавались інші театри). Вони були здатні скоріше внести плутанину і неясність у це визначення. „Умовний реалізм—писав Гнат Петрович—підносить, будить, кличе—ось тому в ньому мусять бути ще і певні елементи романтизму, безумовно в кращій його колії романтизму „бурі і натиску“, що своїм натиском, своїм піднесенням, є таким властивим нашій велетенській героїчній добі“¹. Як бачимо і плутане визначення не заважало Г. Юрі правильно розуміти сенс реалізму нашої будівничої, героїчної епохи і завдання революційного театру.

Передові намагання Гната Петровича, його настанова на радянську драматургію, зокрема на найкращі твори російських драматургів, курс на введення в репертуар театру актуальних п'єс соціального значення,—не могли не підкреслити протилежність театру ім. Ів. Франка діяльності націоналіста Курбаса в „Березолі“. В ці роки Курбас особливо охоче ставить націоналістичні п'єси Куліша. В його спектаклях формалістичне трюкацтво перепліталось з націоналізмом, і цю свою, з дозволу сказати, „художню“ програму Курбас пропагував,

¹ Гнат Юра. „Театр умовного реалізму — сучасний театр“. „Радянський театр“ № 1, 1929 р.

як єдино правильний шлях для розвитку театрів України.

На театральних диспутах Курбас і його прихильники закидали театрові ім. Ів. Франка „художню відсталість—провінціалізм“. Вони дорікали Юрі, що він... прагне до спектаклів приступних і зрозумілих для мас—прагне „знижити художній рівень театрального мистецтва“. Юра ж чудесно розумів, що єдиний шлях розквіту радянського українського театру—втілення на сцені образів нашої соціалістичної дійсності, даних у п'єсах радянських драматургів, і, що радянське театральне мистецтво розквітне лише в результаті боротьби і розгрому формалізму і націоналізму в театрі. Активна боротьба Гната Петровича проти буржуазного націоналізму в театрі, боротьба, яку він вів під керівництвом більшовицької партії,—одна з найбільших заслуг Юри в справі розвитку радянського театрального мистецтва.

У сезоні 1929—1930 рр. в репертуарі театру ім. Ів. Франка з'явилися дві п'єси комсомольців, — „Кам'яний острів“ О. Корнійчука і „Коммольці“ Л. Первомайського. Тепло зустріли молодих письменників Гнат Петрович і театр. О. Корнійчук і Л. Первомайський у театрі ім. Ів. Франка почали свій творчий драматургічний шлях. Молоді драматурги принесли з собою актуальну громадську тематику, тематику громадянської війни і соціалістичного будівництва. З молодим завзяттям, юнацькою схви-



Г. П. Юра і О. Є. Корнійчук під час роботи над постановкою п'єси „Запібель ескадри“.

льованістю в театр владно ввійшла сучасність. У „Кам'яному острові“ була розкрита тема класової боротьби на Україні і розколу інтелігенції на нечисленну буржуазно-шовіністичну групку, яка силкується відродити віджилі традиції націоналістичної романтики, заперечуючи пролетарську культуру, і масу інтелігенції радянської, що разом з пролетаріатом бере активну участь в господарському і культурному будівництві. Л. Первомайський в „Коммольцях“ змальовував роки громадянської війни, фронти, господарські труднощі й ентузіастів комсомольців, які допомагають партії і країні стверджувати нове радісне життя.

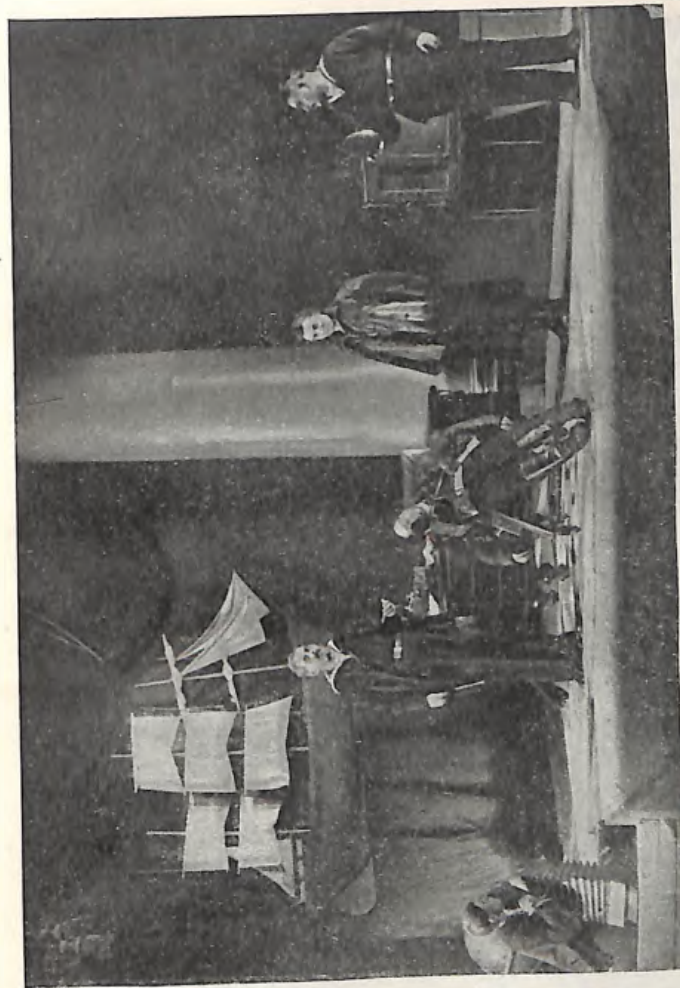
Під проводом Гната Петровича театр цілком усвідомив свою роль бійця на фронті боротьби за соціалізм. Тісний зв'язок з радянськими драматургами, активна участь в громадському житті і соціалістичному будівництві, непорушна дружба з трудящим глядачем допомагає театрові і його керівнику—Юрі у оволодінні методом соціалістичного реалізму. Тут велике значення мала талановита драматургія О. Корнійчука.

Постановки „Загибелі ескадри“, „Платона Кречета“ (режисер К. Кошевський), „Правди“, „Богдана Хмельницького“ були етапні для театру і для Гната Петровича. Г. Юра писав: „Я вважаю, що основна лінія драматургії Корнійчука є лінією і нашого театру, а тому ми так любимо Корнійчука. Постановки

цих п'єс являються і моїми етапними режисерськими роботами“.

Тріумф драматургові, Юрі і театру принесла „Загибель ескадри“ (сезон 1933—1934 р.). В цій п'єсі талант О. Корнійчука розкрився сповна. Героїка громадянської війни була однією з перших і основних тем у радянській літературі і драматургії. Ця тема приковувала до себе увагу багатьох письменників і драматургів. Багато белетристичних творів і п'єс на цю тему було написано до „Загибелі ескадри“. Тема революційного флоту знайшла своє втілення в п'єсі Б. Лавреньова „Розлом“. Не зважаючи на це, як справжній сміливий художник, О. Корнійчук не злякався уявних і справжніх труднощів і взявся за тему, вже не раз використану багатьма письменниками. Талановитість п'єси виявилася в свіжості барв, в тому, що була створена галерея яскравих, драматичних і характерних фігур, вихоплених з революційної дійсності 1918 року, О. Корнійчук передав усю складність політичної ситуації і класових взаємовідносин у країні і в Чорноморському флоті в період інтервенції. Емоціональне напруження, мужність і ліризм, глибоке розкриття людських характерів, широка манера—все це свідчило про зростання молодого письменника, про піднесення всієї радянської української драматургії і було цінним вкладом в скарбницю театру.

Усі ці риси п'єси не могли не принести творчої перемоги Юрі. Гнат Петрович відтворив на сцені весь колорит важкого для радянської влади 1918 р., — але оптимістична нота, віра в остаточну перемогу була пронесена через всю виставу. Блискуче були зроблені масові сцени. Юра розгорнув перед глядачем різноманітний типаж бойового корабля. Життя на кораблі, боротьба почуттів і думок різних угруповань були розкриті з пластичною виразністю. Почуття великої зворушеної любові виникало у глядача, коли боцман Бухта говорив товаришам про останній аврал, і віра, непорушна віра в перемогу опановувала глядачів, коли матроси потоплених кораблів з бойовими прапорами, озброєні до зубів, йшли з корабля через зал, „через фронти Центральної Ради, Каледіна в курс штаб Москва!“ А хіба можна забути виняткової емоційності сцени читання телеграми від Леніна, гострі динамічні епізоди боротьби матроської маси під проводом Стрижня з командною верхівкою флагмана?! Але найбільшою перемогою Юри в спектаклі було мистецьке відтворення людських характерів, з усім багатством внутрішнього життя. У цьому більше всього виявляється етапність спектакля. До постановки „Загибель ескадри“ Г. Юра краще володів мистецтвом створення широких полотен революційної боротьби, живого, динамічного бурхливого натовпу, — ніж мистецтвом ліпки повнокровних, індивідуальних характерів. В „Загибелі



Сцена з „Загибелі ескадри“ О. Є. Корнійчука. Постановка Г. П. Юри. 1936 р.

ескадри“ гармонійно поєдналися обидві ці властивості, обидві вимоги, які висуває мистецтво перед митцем. Постановщик, актор і художник (М. Уманський) тут злилися в одне гармонійне ціле.

Ця ж лінія була продовжена і в постановці п'єси О. Корнійчука „Правда“. Темою цієї п'єси Корнійчук взяв події великого Жовтня і в фігурах головних героїв—робітника Кузьми Рижова і українського селянина Дмитра Голоти—прагнув розкрити основні провідні сили Великої Жовтневої соціалістичної революції. У „Правді“ була зроблена перша спроба в українській радянській драматургії відтворити геніальний образ Леніна. Але у п'єсі були й дефекти: гігантські події Жовтня були змальовані неглибоко, деякі центральні і епізодичні персонажі хибували на схематизм (наприклад, образ Кузьми Рижова). Це до певної міри визначило середній рівень постановки. У спектаклі не відчувалось поступове наростання революційних подій, що закінчуються в фіналі виступом Леніна на II З'їзді Рад. У спектаклі не було блискуче розроблених масових сцен, як у „Загибелі ескадри“ (в масовій сцені біля казарми не було життя, руху почуттів у солдатській юрбі).

В режисерській роботі цінним було розроблення образу В. І. Леніна. Для створення образу Володимира Ільїча детально вивчалась епоха, життя великого вождя революції, іконографічний матеріал; в результаті всієї старанної любовної роботи Г. Юри



„Правда“ О. Є. Корнійчука. Сцена в Смольному. Постановка Г. П. Юри.

і А. Бучми з'явився хвилюючий образ Леніна простого і великого,—що став на перше місце в творчій галереї образів, створених талантом А. М. Бучми. У роботі над постановкою „Правди“ Гнат Петрович продовжує лінію, почату в „Загибелі ескадри“, лінію ліпки людських характерів.

До циклу п'єс про революційну боротьбу відносяться поставлені Г. П. Юрою твори російських драматургів—„Боягуз“ О. Крона (революція 1905 р.), „Ішов солдат з фронту“ В. Катаєва (громадянська війна на Україні і формування революційної свідомості селянства).

Поруч з цією темою в ряді інших постановок: „Містечко Ладеню“ Л. Первомайського, „Майстри часу“ І. Кочерги, „Банкір“ О. Корнійчука Гнат Петрович відтворив на сцені нашу радянську дійсність, людей, що активно борються за побудування соціалістичного суспільства. Юра знайшов ключ до розкриття нових взаємовідносин між людьми.

Театр ім. Ів. Франка, керований Г. П. Юрою, поставив ряд п'єс молодих українських радянських письменників: О. Корнійчука, Л. Первомайського, С. Голованівського і ін. Піонер в справі постановки п'єс молодих авторів Г. П. Юра виявляє велике дбання про зростаючі кадри „інженерів людських душ“. Молоді радянські драматурги завжди черпали творчі стимули в любовному ставленні до них Гната Петровича. Вони завжди знаходили в нього привітне

слово заохочування, цінні поради і безпосередню допомогу.

* * *

За останні сезони репертуар театру ім. Ів. Франка збагатився на п'єси І. К. Тобілевича „Безталанна“ і М. П. Старицького „Ой, не ходи, Грицю“. У свій час передові діячі української сцени вели боротьбу проти етнографічно-побутового театру, проти його штампів, проти ідилічно-підсолодженепоказу життя трудящих мас. Ця боротьба зовсім не означала негативного ставлення до фольклору, народного мистецтва, втіленого в п'єсах М. Л. Кропивницького, М. П. Старицького і ін. І цілком правильно зробив театр ім. Ів. Франка, коли він здійснив постановки „Безталанної“ і „Ой, не ходи, Грицю“, густо насичені творчістю народних мас, яка вилилася в нестримному танці, радісній пісні, веселих жартах. Ця майстерна передача народної пісні, музики, танцю, іноді жартівливих, а іноді гострих уїдливих дотепів—позитивна сторона вказаних спектаклів.

Остання блискуча режисерська робота Гната Петровича—„Богдан Хмельницький“ О. Корнійчука. Театр не міг не відбити в своїй багатій, різноманітній творчій практиці теми славного історичного минулого українського народу. І, зрозуміло, героїка п'єси О. Корнійчука захопила Г. Юру і театр. В одній з своїх розмов Г. Юра говорить: „Театр ім. Фран-

ка—це театр романтичної героїки. Це театр не психологічного рисунку, не камерний театр, не театр типу МХАТ.

Наш театр наближається до типу театру ім. Руставелі—героїчний, повнозвучний театр яскравих барв, театр підвищених страстей“.

Іншими словами, Гнат Петрович прагнув створювати спектаклі, виходячи з геніальної формули найбільшого письменника сучасності Максима Горького: „Чи не слід пошукати можливості об'єднання реалізму і романтизму в щось третє, здатне змальовувати героїчну сучасність яскравішими барвами, говорити про неї вищим і гіднішим її тоном?“¹. Риси такого мистецтва Юра найопукліше дав у „Заколоті“, „Загибелі ескадри“, „Богдані Хмельницькому“.

„Богдан Хмельницький“—перша частина великої історичної трилогії про героїчну боротьбу українського народу проти ненависної польської шляхти—змальовує національно-визвольний рух на Україні—з появи Богдана Хмельницького в Запоріжській Січі навесні 1648 р. і закінчується сценою прийому послів, в якій демонструється дружба і єдність інтересів українського і російського народів.

Юра провів велику підготовчу роботу по постановці „Богдана Хмельницького“, розпочату восени 1938 р. Цього вимагала відповідальна тема, що лягла

¹ М. Горький. О литературе и о прочем.

в основу п'єси Корнійчука. Театр вивчає епоху, побут і матеріальну культуру того часу. Г. Юра ділиться своїми творчими задумами з художником А. Петрицьким, композитором Л. Ревуцьким і всім колективом театру, що бере участь у роботі над п'єсою. Юра запалює своїми задумами, своїм постановочним планом учасників майбутнього спектакля. Натхненно, напружено, не шкодуючи сил і часу, працює весь колектив театру над майбутньою прем'єрою.

4 березня 1939 р. відбулася перша вистава „Богдана Хмельницького“. Перед глядачами виникла сувора дійсність XVII століття, героїчні почуття повсталого народу. Україна того часу була дана в монументальних формах, в яскравих барвах. Це—народно-героїчний спектакль. Герой його—народ; не персональні переживання окремих осіб, а почуття народних мас лежать у центрі п'єси і постановочного плану. Одважність, подвиги народу у визвольній боротьбі проти польської шляхти—лейтмотив всього спектакля. Богдан Хмельницький, Максим Кризоніс, Іван Богун, Ганжа—виступають як виразники думок, інтересів і прагнень повсталого народу. В народі черпає свою мудрість, волю до боротьби, непохитну впертість у досягненні поставленої мети—поваленні польського ярма—Богдан Хмельницький.

У спектаклі „Богдан Хмельницький“ могутньо передано патріотичне почуття народних мас, яке

Ленін охарактеризував, як одне з найглибших почуттів, закріплених віками і тисячоліттями.

Розроблення образів іде по лінії насичення їх мужністю і пристрастю. Мужні люди і великі почуття розгорнуті перед глядачем. Широко використані барви простоти та величі. Народ з усією різноманітністю своїх переживань поданий у блискучих малювничістю і пластичністю масових сценах. Епічною поезією віє від сцени Богдана з кобзарями, яких він посилає по містах і селах України, щоб вони своїми думами піднімали народ на боротьбу. З великим хвилюванням переживає глядач сцену бою на Жовтих водах, подвиг і смерть Тура. У спектаклі переданий суворий дух, своєрідний колорит епохи: нещадний козацький суд над Богуном, сцени в Запорізькій Січі з богатирем Довбнею і веселим випивалом дяком Гаврилою.

Тема великого політичного, майже сучасного звучання донесена в високохудожній формі. Драматург і театр художньо узагальнили тему Богдана Хмельницького, піднесли її до рівня епосу, правдивої народної думи. Мотод мертвого, музейно-археологічного показу, історичної дріб'язковості був рішуче відкинутий. Спектакль „Богдан Хмельницький“ цілком підтвердив думку Гната Петровича, що театр ім. Ів. Франка—театр героїчний, повнозвучний, театр яскравих барв і підвищених страстей.

„Богдан Хмельницький“ безперечно одна з най-

кращих режисерських робіт Юри, якому взагалі співзвучна поезія широких соціально-героїчних полотен.

„Найбільшу творчу радість,—говорить Гнат Петрович,—дали мені такі п'єси, як „Загибель ескадри“, „Богдан Хмельницький“, тому, що в них за кожною фразою відчувається героїка, виступають герої, які живуть єдиним життям, єдиним диханням з своїм народом“. В „Богдані Хмельницькому“ найповніше прозвучав режисерський голос Гната Петровича, найвиразніше виступив його режисерський почерк.

* * *

З класики у київському періоді Юра поставив „Сон літньої ночі“ В. Шекспіра, дав нову редакцію „Весілля Фігаро“ П. Бомарше і в сезоні 1936—1937 року здійснив нову постановку „Дон Карлоса“ Ф. Шіллера.

„Сон літньої ночі“ Г. Юра поставив легко і видовишно. Це був цікавий театралізований спектакль, не позбавлений значного нальоту естетизму. Спектакль прикрашало мідне акторське виконання.

Дальше засвоєння класичної спадщини йде по шляху глибокого ідейного розкриття шедеврів світової драматургії. Наприклад, у новій режисерській редакції „Весілля Фігаро“ було прагнення—сценічно повно не реалізоване—розкрити гостру сатиру П. Бомарше і протиставити аристократії, що сходить з іс-

торичної арени, представника третього стану Фігаро, який усвідомлює свою силу.

Це поглиблене розуміння класичної драматургії особливо яскраво виявилось в постановці „Дон Карлоса“ Ф. Шіллера.

Юра правильно розкрив ідейну суть п'єси, висунувши на перший план образ маркіза Пози. В „Дон Карлосі“ була скульптурно передана пишна й страшна абсолютистська Іспанія. Тут постановщиків дуже допоміг художник А. Петрицький, який в оформленні, поданому в монументально-архітектурному плані, правдиво і яскраво відбив стиль епохи. В архітектурі, скульптурі, орнаменті, обстановці, костюмах почувались пригнічуюча холодна велич і показна пишність Філіппа II.

„Для мене,—писав Петрицький,—„Дон Карлос“ є етапна робота. Після довгого захоплення формалізмом „Дон Карлос“—це розвиток тієї лінії реалістичних шукань, яку я почав у поставі опери „Гугеноти“ (Харків, 1934 р.)“¹.

У спектаклі „Дон Карлос“, як і у всіх останніх режисерських роботах Гната Петровича була виконана велика робота по розробленню образів п'єси, по розкриттю багатого внутрішнього життя героїв Шіллера. Постановщик розгорнув у цій виставі різноманітну гаму людських характерів і почуттів.

¹ „Більшовик“. Київ, 12 травня 1936 р.

* * *

Понад 150 п'єс поставив Гнат Петрович за 33 роки своєї роботи в театрі. Ставилися п'єси авторів, що належать до різноманітних літературних напрямів, змінювались трактування п'єс, режисерські плани постановок, творчі перемоги іноді чергувались з поразками, але незмінним лишалося одне—прагнення до реалізму. І цього Юра досяг в процесі творчих шукань. Гнат Петрович в своїй діяльності звертається до різних театральних напрямів, до багатого арсеналу сценічних виразних засобів митців минулого. Він піддає їх критичному перегляду, художній фільтрації, щоб оволодіти ними і взяти все корисне для збагачення радянського театального мистецтва. Але не в кабінетах, не в схоластичних суперечках формує Гнат Петрович живе, полум'яне, дійове театральне мистецтво, а на сценічній площадці, де створюється спектакль.

Багато щό в процесі зростання переборювалося, відкидалося, критично перероблювалося. Культурний ріст радянської країни, художня зрілість радянського мистецтва та зрілість творчої індивідуальності Гната Петровича тісно пов'язані між собою.

Починав Г. Юра з режисерських робіт камерно-психологічної манери раннього МХАТ. Передача настрою, півтонів—сценічний імпресіонізм, камерний психологізм в розкритті внутрішнього життя дійових

осіб—характерні риси ранніх режисерських робіт Гната Петровича („Молодий театр“).

Революція, новий глядач вимагають створення співзвучного епосі мистецтва і, зокрема, мистецтва театру. Стає питання про створення театру для соціалістичного суспільства, що народжується.

У роки руйнування старого суспільства, напруженої боротьби за новий світ потрібний був героїчний спектакль, що запалював би на подвиги, кликав би до перемог. Гнат Петрович працює тоді над створенням такого спектакля. Це була важка робота: ще тільки намічалися контури нових суспільних взаємовідносин, нового побуту, ще тільки формувалися основи революційного театру. Тоді існували ще тільки слабкі паростки радянської драматургії, перешкоджали всякі „ізви“, яких намагалися прищепити молодому радянському театрові різні „шпагоглотателі“, „фокусники“ від мистецтва (досить нагадати театральне трюкачество Б. Глаголіна в театрі ім. Ів. Франка). Давалися взнаки і захоплення дореволюційного театру—стилізація, інтерес до старовинного спектакля (класична пора іспанського театру, комедія дель-арте), „соборна творчість“ і т. д.

Розкривається нова сторінка в творчій біографії Г. П. Юри, який починає здійснювати постановки соціально-героїчної класики. Перед нами виступає цілком інша режисерська манера. Для передачі героїчних почуттів, емоціонального напру-



С. Міхелс, Г. Юра та З. Зускін. Сцена з „Подорожі
Веніаміна III“.

ження спектакля постановщик використовує патетичний тон і динамічно широкий жест. Для зображення негативних персонажів служать прийоми гротеска. Ліпка характерів іде за допомогою романтичних прийомів згущення фарб і звідси — гіперболізоване благородство у героїв і гротескні машкари, жалюгідні і смішні в своїй нікчемності, або огидні, у негативних персонажів. І в першому і в другому випадку позначається умовність, відсутні справжні людські характери. Замість реалістичної конкретності образів, глядач бачить розмашисті крупні, загальні штрихи. В цих спектаклях починає виступати юрба, народні маси. Вони висунуті на перший план і відіграють активну роль. Але це, ще не реальна юрба вулиці, сільського майдана — це не юрба, не народні маси, які складаються з десятків і сотен найрізноманітніших, яскравих індивідуальностей. Це умовна юрба, що дуже ритмічно посувається, створюючи скульптурні групи і, яка музикально — у формі колективної декламації — подає свій текст. Рух, слово, життя юрби на сцені тут одноманітні, суворо координовані, вони є виявами єдиного організму, ця юрба, народ виступає як щось цільне, злите.

В цих постановках Юри, хай ще в туманних, невірних обрисах, але вже виступає любов і зненависть творця, те що характеризує індивідуальність митця.

Вже в самому доборі п'єс для постановки виявляється художня індивідуальність Гната Петровича, його прагнення, в яких розкриваються розум, око, слух майстра. Із класики, відібраної ним, найбільш творів насичених героїкою, соціальними мотивами, творів в яких могутньо звучить голос мас („Гайдамаки“ Т. Шевченка, „Похорон“ Ів. Франка, „Фуенте Овехуна“ Лопе де Вега, „На дні“ Максима Горького).

Прагнення Г. Юри до великих соціальних тем, до емоціонально-сильного революційного спектакля, героїчних характерів, до п'єс, де головна дійова особа — народ, яке визначилось в перші роки існування театру ім. І. Франка в дальшому стало домінуючою рисою його режисерської роботи.

В ці ж роки виникають характерні для режисера Г. Юри широкі мазки, яскраві плями, монументальність в побудуванні спектакля. Революція допомогла Гнату Петровичу покінчити з камерністю в сценічному відтворенні п'єси, покінчити з психологізуванням в зображенні дійових осіб. Так виникають контури своєрідного режисерського почерку Юри, який повністю і чітко розкрився тільки в тих постановках, де в реалістичних образах знайшла своє відтворення гігантська тема революції.

Постановки Г. Юри це майстерний живопис про революційні бої. Революція не тільки дала можли-

вість творити, не тільки формувала, збагачувала, сприяла зростанню Гната Петровича, вона стала центральною темою в його творчості. Ця тема захопила Г. Юру, ще в 1921 році, коли він здійснив постановку „Гайдамаків“ Т. Шевченка. Героїчна боротьба українського народу проти поневолювачів—польської шляхти—знайшла своє сценічне відтворення в цьому спектаклі. В 1923 р. Г. Юра ставить спектаклі „Фуенте Овехуна“ і „Похорон“. Але в цих спектаклях, як ми вже зазначали, революційна тема ще не знайшла свого повного розкриття. Умовно-романтична форма для змалювання героїки мас, які штурмують твердині старого світу, не зважаючи на певну співзвучність з пафосною темою революції, все ж являлась лише художнім паліативом, бо ще не було радянської драматургії.

Відхід від умовності героїко-романтичного плану починається з роботи над постановкою п'єси „Заколот“ за Д. Фурмановим. Тематика громадянської війни, бурхливих років боротьби за Радянську владу, вимагали від постановщика свого реалістичного втілення, створення справжніх життєвих великих людських характерів, реальної індивідуалізованої маси. В роботі над радянською драматургією розкривались нові горизонти для режисерського обдарування Гната Петровича.

Велика любов до життя, гостра спостережливість, багатий запас яскравих і різноманітних вражень до-



Г. П. Юра та І. А. Кочерга.

помогли Юрі в роботі над радянською драматургією, сприяли створенню реалістичного спектакля. На сцені з'явилась реальна маса, живі люди—червоноармійці перших років революції, які ще зберегли деякі особливості партизанщини, але щодали переростали в організовану, регулярну армію соціалістичної революції.

„Заколот“ був першим серйозним іспитом для Гната Петровича в створенні спектакля про громадянську війну. І цей іспит художник склав з честю. Він створив емоціональне, реалістичне полотно, що яскраво малювало діла й дні людей революції. Проте, і в цьому спектаклі, збереглись ще деякі елементи умовності.

Поглиблений показ революції, її мужніх бійців, майстерність в створенні повнокровних постатей радянських людей, у зображенні нашої дійсності, особливо яскраво проявились, трохи пізніше, в постановках таких п'єс, як: „Загибель ескадри“, „Банкір“, „Правда“ О. Корнійчука, „Майстри часу“ І. Кочерги, „Містечко Ладеню“ Л. Первомайського і ін.

В режисерських роботах останніх років ми бачимо хвилюючі, скульптурно виразні, внутрішньо багаті, правдиві образи людей, що запам'ятовуються надовго. Юра вміє роздвітити і підкреслити, висунути на перший план ті епізодичні фігури в п'єсі, в яких рельєфно виступають характерні риси людей

нашого часу. Він вміє в простому скромному, буденному показати героїчне.

Революційні матроси 1918 року—року загибелі старого царського флоту і виникнення бойового флоту революції—із „Загибелі ескадри“ О. Корнійчука, самовіддані залізничники із „Майстрів часу“ І. Кочерги, колгоспники з „Містечка Ладеню“ Л. Первомайського, солдати революції із „Правди“ О. Корнійчука—такий типаж, широко і барвисто змальований Юрою в його останніх постановках.

Одна з основних задач режисера—запалити акторів і весь колектив гарячою любов'ю до обраної для постановки п'єси. Якщо актори не схвилювані, не відчувають п'єсу, яку вже встиг полюбити режисер, цікавого спектакля не буде. І чим глибше і яскравіше проаналізує режисер дійові особи, тим вдаліше передасть він акторові своє розуміння, свої знання про життя образів. Чим наочніше відчує актор фарби, зрозуміє „зерно“ образу, чим краще надихне режисер акторів, тим блискучіше буде виконання артистів, тим успішніше буде здійснена вся постановка. Успіх спектакля і актора—це результат талановитої роботи режисера. І зовсім неправильними є твердження про те, що створення яскравих людських постатей і характерів в тій або іншій постановці залежить тільки від роботи актора. Безпідставність і цілковиту неправильність таких тверджень найпереконливіше доводить робота Гната

Петровича Юри над створенням спектакля на репетиціях.

Г. Юра на репетиціях завжди в нестримному, енергичному русі, в творчому пориванні, він насамперед любить репетиції, відчуває їх, як ескізи до великої картини спектакля. Гнат Петрович належить до тих режисерів, які найбільшу частину творчої роботи над спектаклем виконують на репетиції. У Юри на репетиціях завжди піднесений настрій. Бадьоро звучить його голос, намагаючи енергією учасників майбутнього спектакля. Режисер зірко стежить за всім, що відбувається на сцені, за пересуванням дійових осіб, за тим, як ліпиться мізансцена, групуються маси. Іноді, лише один поворот актора, швидко викликає думку про нову планівку і ось Гнат Петрович, уже на сцені, здійснює цей новий варіант мізансцени. В фігурі, в обличчі Гната Петровича відчувається невпинне пульсування режисерської мислі і це заряджає акторів творчою насагою.

Юра не анемічний, скучний педант, у якого все заздалегідь встановлено і наперед визначено, виміряно і зважено. В процесі створення спектакля Юра дбайливо прислухається до актора, зважає на його сценічне самопочуття, разом з ним шукає найзручнішу мізансцену. Г. Юра ніколи не був режисером-диктатором. Теорія — „мистецтво ради мистецтва“, виявлена в самодовільному естетизмі, форма-

Г. П. Юра в ролі
економа в кінофільмі
„Прометей“.



лістичне експериментаторство були завжди чужі соціальній направленості його творчості. В театрі ім. Ів. Франка творчість актора завжди була на першому плані, в центрі уваги режисера. Ніколи Г. Юра не прагнув перетворити театр ім. Ів. Франка в театр режисера, в підмостки для демонстрації свого режисерського „я“. Актор має змогу широко

виявляти творчу ініціативу, його ніколи не зв'язував і не обмежував невблаганно жорстокий канонічний режисерський план. Гнат Петрович, всіляко стимулюючи творчу самостійність актора, допомагав йому в його шуканнях. Актор, його творчість ніколи не приносились в жертву штучному, вигаданому в тиші кабінета, режисерському плану, в якому не враховані акторські індивідуальності театру, його можливості і традиції.

Режисеру Г. П. Юрі надзвичайно багато в чому допомагає актор. Гнат Петрович вміє не тільки розказати, він особливо барвисто, майстерно і опукло показує акторові те, що за його думкою необхідно дати в зображуваному персонажі.

Драматург орденоносець Ів. Кочерга, який часто відвідував репетиції в театрі і бачив роботу Юри, дуже цікаво розповідає про неї:

„Треба бачити Гната Петровича, — говорить І. Кочерга, — в його повсякденній роботі з акторами. Він буквально ліпить кожний сценічний образ п'єси, неначе вмілий скульптор статую. І не якимись абстрактними лекціями, теоретичними порадами. Ні — його робота жива, рухома і до очевидності пластична. Пальцями, обличчям, словами, всім своїм рухомим і виразним тілом змальовує Гнат Петрович найдрібніші деталі образу, розкриває найтонші нюанси переживань, намічаючи, разом із тим, твердий „фізичний“ каркас мізансцен. І все це з запалом

і пристрасстю, коментуючи й поглиблюючи кожний штрих несподіваними блискучими порівняннями, соковитими слівцями, від яких нестримна усмішка пробігає по всіх обличчях“.

Таке гармонічне поєднання в творчій особі Г. Юри режисера і актора є характерною рисою цього митця. Вона допомагає більш яскравому відтворенню режисерських задумів, розкриттю образів дійових осіб.

Театр героїки, театр яскравих фарб і піднесених пристрасстей завжди захоплював, кликав, був художньою вишкою, до якої прагнув в своїй творчості Г. Юра. Коли переглядати список режисерських робіт Гната Петровича, різко впадає в око перевалювання п'єс на такі грандіозні теми, як Велика Жовтнева соціалістична революція, громадянська війна, соціалістичне будівництво, історичне минуле українського народу. Серед режисерських робіт Гната Петровича мізерне місце займають п'єси камерного характеру, де дійові особи затиснуті в лупиння вузького індивідуалістичного власницького світу. В постановках Г. Юри найчастіше фігурують маси, народ, в них багато життя, руху, тут царить активне, вольове, суспільне начало.

Маси в постановках Г. Юри не є тільки барвистим фоном, вони живуть, вони висловлюють інтереси, прагнення, почуття народу. Так розкрита мрія багатоміліонного селянства про нове життя, про

землю через яскраве зображення епізодичних фігур двох караульних солдат в п'єсі О. Корнійчука „Правда“. Героїзм матросів, червоноармійців, робітників показаний Г. Юрою в постановках п'єс радянських драматургів з великою правдивістю зображає непорушну волю народу нашої країни до перемоги над експлуататорами, до встановлення Радянської влади. В постановці таких п'єс, як „Безталанна“ І. К. Тобілевича, „Ой, не ходи, Грицю“ М. П. Старицького, Гнат Петрович показав чарівну самотність, поетичну творчість українського народу, зворушливу красу його пісень, танців, музики, великий оптимізм народу, що не покидав його в найтрудніші моменти історії. Зі сцени зазвучало соковите, таке виразне по своїй міткості і образності, народне слово, в якому відбилась мудрість народу, що нею сповнені його жарти, поговірки, прихильні до друзів і гострі та вразливі для ворогів. В постановці „Богдан Хмельницький“ О. Корнійчука Гнат Петрович з великим умінням розкрив тему патріотизму і героїзму українського народу, у здійсненні його завітної мрії про вільне, щасливе життя без ненависного панства.

Все це дає нам право твердити, що спектаклі Гната Петровича Юри є народні.

Грандіозність тем, над якими працює Г. П. Юра визначають і їх сценічне розв'язання. В роботах Гната Петровича монументальність, широкі мазки, яскраві

плями—це не тонкий, графічний рисунок, не ніжна акварель, це—великі полотна, змальовані олією. В своїй режисерській творчості Гнат Петрович прийшов до повнокровних реалістичних спектаклів, овіяних мужньою романтикою, сповнених життєрадісністю нашої молоді країни.

Хочеться, щоб у наступних режисерських роботах Гната Петровича, ще виразніше виступила гостра, допитлива режисерська думка, мистецтво тонкої художньої деталі, що часто глибше розкриває ідею, основний образ драматурга, ніж блискучий зовнішній показ.

Хочеться побачити театр ім. Ів. Франка, як ансамбль з єдиним творчим диханням, як неповторну в своїй художній індивідуальності творчу одиницю.

Усі дані для цього театр має. Одним з перших театр ім. Ів. Франка, керований Юрою, став на шлях освоєння радянської драматургії, почав шукати метод і стиль радянського театального мистецтва—соціалістичний реалізм. Він загартувався в боротьбі з формалізмом. Через всю діяльність театру основною лінією проходить його тісний зв'язок з широкими масами, з громадськістю.

Великий вклад зробив театр ім. Ів. Франка в справу формування і розквіту нашого передового радянського театального мистецтва. Успіхи театру—його зростання, його рух уперед—одна з великих заслуг

Гната Петровича—творця і незмінного керівника цього художнього закладу.

* * *

Нарис про Гната Петровича Юру буде неповний без характеристики його як актора.

Багато найрізноманітніших ролей зіграв Гнат Петрович за роки своєї театральної діяльності. Виступивши вперше в аматорських спектаклях елісаветградського драмгуртка в 1905 році в п'єсах М. Л. Кропивницького та І. К. Тобілевича, Г. Юра зіграв близько 70 ролей. В ранні роки своєї акторської творчості він грав ролі найпротилежніших амплуа: тут були і сильно драматичні, іноді майже з трагічними звучаннями, героїко-любовні, неврастелічні, характерні і комічні. Гнат Петрович пройшов хорошу школу: він випробовував свої сили в різних амплуа, освоював багатий арсенал сценічних виразних засобів, набував великий акторський досвід. До зрілої майстерності Г. П. Юра прийшов в результаті великої наполегливої любовної творчої роботи.

За час перебування театру ім. Ів.Франка в Києві Г. П. Юра вже грає виключно тільки характерні і комічні ролі.

Серед зіграних Гнатом Петровичем ролей є такі шедеври, як Терешко Сурма („Суєта“), Стъпочка („Житейське море“), Карл VII („Свята Йоанна“), Фі-

Г. П. Юра в ролі
Швейка („Пригоди
бравого солдата
Швейка“).



гаро („Весілля Фігаро“) і Швейк („Пригоди бравого солдата Швейка“). Актор Юра гранично володіє мистецтвом створювання характерних образів. Цю характерність образів Гнат Петрович розкриває через ряд тонких, глибоко-правдивих своєю життєвістю, художньо-конкретних деталей, через такі риси, які властиві тільки даному персонажеві. Кожний з образів

створених Юрою має свій колорит і неповторний. Що скажімо спільного між нікчемним, жалюгідним Карлом VII і зухвалим, гострим в своїх сатиричних випадках, Фігаро? Що спільного між захопленим батьком Матюші—Терешком і Стьопочкою, що занепав? Різноманітну галерею людських характерів відбив Г. Юра.

Гнат Петрович прекрасно знає величезну силу сміху. Він легко і вільно користується різними градаціями цієї гострої зброї, від невразливої, добродушної посмішки до вбивчої іронії і бічуючої сатири для створення яскравого комічного персонажу.

В його руках прийоми гротеска стають зброєю для викривання. Актор Г. Юра, так би мовити, оголяє зриває мішуру, машкару з зображеного персонажу. На сцені тільки з'являється Карл VII, але глядачеві вже ясна його постать. Так опукла оболонка цього образу. Г. Юра зумів сжатися, створити з своєї міцної, кремезної фігури щось нікчемне. Нічого величного, імпозантного нема у зовнішності короля. Його дряхле лице, без будьякої думки, волі, щоки без порості: перед нами не то стара, не то юна людина. Верескливий голосок, інфантильні жести: фігура короля, що самозакохано показує кукіш, яскраво говорить про виродження. Звичайно, тут показ рис персонажу де в чому загострений, але ця загостреність дає змогу до кінця розкрити розпад царственного паростка. Тільки в оргіях, кровозміщенні, невгамовному

Г. П. Юра в ролі Швейка („Пригоди бравого солдата Швейка“).



феодалному деспотизмі могла родитися така наскрізь гнила фігура.

У змалюванні образу Карла VII їдкість і сарказм. Діаметрально-протилежний образ Фігаро. Яка життєва сила, оптимізм, сміливість у Фігаро-Юри. Він здається на голову вище всіх дійових осіб, починаючи з графа Альмавіви і кінчаючи його похліб-

цями, що допомагають йому в еротичних витівках. Фігарові належить майбутнє, звідси його впевненість і спокій. Від іронії, добре захованої у „вірного“ камердинера графа Альмавіви, до сміливої сатири—що нічого не боїться—сатири на феодальне суспільство у представника третього стану, що підняв голову—таким подає Юра свого Фігаро. У виконанні Гната Петровича розкриваються різні сторони характеру Фігаро: закоханий і ласкавий з Сюзанною, веселий крутій з Марселиною і доном Базіліо, з тонкою іронією в ставленні до Альмавіви і не тільки ревнивець, а сповнений обурення, глибоко ображений в своїх правах громадянина—Фігаро—людина.

В добродушно-насмішливих тонах, м'яким пензлем намальовані постаті Терешка і Стьопочки. В них чувається лукава, весела посмішка Гната Петровича.

Винятковий своєю пластичністю, ритмічною чіткістю і народністю образ бравого солдата Швейка.

Понад 300 разів зіграв Юра Швейка з незмінним успіхом.

Співчутливо посміхається Юра Швейку, у якого так багато лихих пригод через те, що він подає свої істини без будьякої дипломатії. Невразливий юмор в обрисованні Швейка, та теплота, якою зігрітий цей образ, передаються глядачеві. Напівпростак, напівмудрець, Швейк говорить правду,



„Весілля Фігаро“ П. Бомарше (Фігаро — Г. П. Юра, Сюзанна — О. Рубчаківна).

але в тих умовах, в тій ситуації, де він її говорить, вона звучить, як гум, розривається, як бомба. Правда Швейка в суспільстві, яке все побудоване на брехні, на облудному вдаванні, здається дикою і неймовірною.

Фігура Швейка в спектаклі є засобом для саркастично-загостреного гротескного показу воюючої Європи з її зоологічним націоналізмом, воєнною

муштрою, найглибшим лицемірством і ханжеством. Позірна наївність Швейка, його грубі солдатські „солені“ жарти прекрасно служать розкриттю провідної ідеї спектакля—соціальному викриттю імперіалістичної бійні і загниваючого буржуазного суспільства.

Усе мистецтво Гната Петровича у створенні образу Швейка виявилось в тому, що інтернаціоналізм цього образу, його сатирична сила, яка поширюється не тільки на Австро-Угорщину, а й на весь капіталістичний світ, на всю капіталістичну систему, поєдналася з глибокою народністю. „Солоне“, грубувате глузування народу над сильними світу цього, невичерпний оптимізм, соковите слово, зірке око, мудра простодушність і здорове почуття—все це з графічною чіткістю, у своєрідному військовому ритмі передав Юра в образі Швейка. Всі деталі образу стягнуті в ударну характеристику „бравого солдата“. Виняткова художня економія, яка виявлена в позірній примітивності виразних сценічних засобів, старання розробка кожної деталі і чудесно знайдена зовнішність образу Швейка,—все це робить твір Юри високим зразком сценічної майстерності.

Жадібний інтерес до життя, до його надзвичайно збагачуючих художника деталей, гостра спостережливість Гната Петровича дали йому міцну зброю для творчості.

Створення ролі у Юри це великий і надзвичайно

цікавий процес: „коли я читаю роль, розповідає Г. П. Юра, продумую її, я відразу бачу весь образ свого героя: бачу і одяг, і грим, почуваю його манеру говорити. Образ цей виникає в усіх його деталях, він стоїть переді мною, як живий.

Я вважаю, що актор в житті повинен бути дуже спостережливим, коли я іду з актором і бачу, що він не звертає уваги на навколишнє життя, то для мене ясно, що це не актор, не художник. Кожен актор повинен мати багато спостережень і не характеру фотографічних, а великий запас особистих вражень.

Створюючи образ я згадую людей, яких я бачив, з якими говорив і часто бувають такі творчі комбінації, коли все це складається в одне ціле і зрештою дає суму фарб для образу, над яким працюєш. Після цього я встановлюю, які саме фарби повинні домінувати в моїй ролі.

Зараз, наприклад, я працюю над п'єсою „Потомки“ Ю. Яновського. У мене склалось враження, що 90-літній дід, зображений автором в цій п'єсі, пастух, який все своє життя провів у степу з вівцями,—повинен обов'язково бути крикливим, його голос повинен покривати всі голоси, він розмовляє на три тона вище від усіх.

Чому у мене склалося таке враження?

Не може бути, щоб моє враження склалося ні з чого, очевидно автор одною—двома фразами на-

штовхнув мене на це. Починаю перевіряти, так і є. Мій дід все своє життя провів у степу, звик говорити на широкому вітрі, а тому він повинен говорити так, а не інакше. Крім того, він має великий авторитет на селі, він самий старший, він всіх лає, навіть 60-літніх дядьків вважає дітлахами.

Коли я знайшов таку основну фарбу, я додаю до неї все, що пасує їй і тоді все непотрібне відкидаю.

Образ почав жити, він дихає, він рухається. Так я працюю над роллю“.

В образах, створених Г. Юрою, багато фламандської соковитості, життєствердження. У багатьох з них чимало оптимізму. Вони агітують за життя, за активне ставлення до нього, наснажують глядача енергією і силою.

Радянський глядач дуже шкодує, що за останні роки Г. П. Юра майже зовсім не виступає на сцені і нетерпляче чекає на поповнення творчої галереї свого любимого актора новими образами.

Гнат Петрович—художник ясних ліній, мажорних фарб. І якось не уявляєш собі Г. П. Юру, що працює над образами „болісного таланту“ Ф. Достоевського; йому ближче й рідніше великий художник життя, конкретно відчутного світу Л. М. Толстой.

Не зважаючи на всю різноманітність творчих індивідуальностей Г. Юри і такого видатного майстра сцени, як І. Москвін, між ними є щось єдине, спів-

звучне. Обидва вони створили прекрасну галерею яскравих, характерних образів, багато що взяли з невичерпної скарбниці народного життя і це дало їм змогу створити глибокі національні народні типи. Саме в народних джерелах треба шукати коріння їх оптимістичного, життєстверджуючого мистецтва. На творчому знамені цих двох митців відбиті золоті істини великого народного соціалістичного мистецтва: правда, простота, реалізм.

Творчість видатних майстрів мистецтва в основі своїй завжди інтернаціональна. Особливо ця риса виявлена у митців нашої соняшної багатонаціональної країни. Саме тому перекликаються витвори Москвіна, Юри, Хорави, Міхелса і інших провідних художників братських республік великого СРСР.

* * *

У нашій країні виріс новий тип інженера, наукового працівника, робітника, селянина, виріс і новий тип актора—актора громадського діяча.

Такий артист—громадський діяч—Гнат Петрович.

Ще в юнацтві громадські питання хвилювали Юру, збуджували його активне ставлення до них. Соціальна направленість творчості виявилася ще в поетичній діяльності Гната Петровича. З часом вона зростала, зміцнювалась і розквітнула в роки радянської влади, коли великий Жовтень звільнив зв'язані громадські сили.

У роки громадянської війни Юра розгортає широко громадську діяльність, як солдат революційного театру, в частинах Червоної Армії, в шахтах і на заводах Донбаса, по селах України.

Робота в Харкові і Києві—зразок дружби театру з масами трудящого глядача. Дружба ця цементувалася громадською роботою театру під проводом Гната Петровича.

1927 рік — початок соціалістичної дружби між київським заводом „Укркабель“ і колективом театру. Заводський колектив—постійний відвідувач театру, колективний рецензент його художньої роботи. Представники заводу—ударники-робітники активно працюють в художній раді театру. Артисти на чолі з Юрою часто виступають у цехах.

Юра обраний депутатом до Київської міської ради від Кабельного заводу.

Творча діяльність і велика громадська робота митця високо оцінена трудящими. 1938 рік—трудящі Бородянського виборчого округу висувують кандидатуру Юри в депутати Верховної Ради УРСР.

На зустрічі з своїми виборцями Юра сказав: „Всіма своїми знаннями, всім своїм свідомим життям я зобов'язаний комуністичній партії“.

Гнат Петрович на засіданнях Верховної Ради УРСР, разом з кращими представниками народу вирішує державні питання.

За видатні заслуги, як одного з фундаторів ра-

дянського театру на Україні, радянський уряд нагородив Гната Петровича Юру званням Народного Артиста Республіки і орденом Трудового Червоного Прапора.

Вся Україна любить орденоносця, депутата Верховної Ради УРСР, майстра радянського українського театру Гната Петровича Юру.

Оглядаючи свій пройдений творчий шлях, Гнат Петрович сміливо може сказати словами відомого російського поета Валерія Брюсова:

„Большая радость — работа,
В полях, за станком, за столом.
Работай до жаркого пота,
Работай без лишнего счета,
Все счастье земли — за трудом“.

Здано до складання 4/III-1940 р.
Підписано до друку 9/III-1940 р.
Уповноваж. Головліту № 6731.
Тир. 2000. 3 др. арк. Зам. № 42.
Папір: 1½ арк., 72 x 110—50 кг.
В 1 пап. аркуш. 94 тис. літ.
Фабрика художнього друку Дер-
жавного Вид-ва „Мистецтво“.
Харків, Пушкінська вул. № 44.