

https://doi.org/10.31516/2410-5325.092.05*

УДК 792.091(477.54)*1930*: [323.232:821-02(470)]

РОСІЙСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ІНСТРУМЕНТ ІДЕОЛОГІЧНОЇ ЕКСПАНСІЇ В ДІЯЛЬНОСТІ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА (ДРУГА ПОЛОВИНА 1930-Х РР.)

О. Ю. Дорофєєва

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна
dorofieivaolga@gmail.com

O. Dorofieieva

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine; I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-3049-5185>

О. Ю. Дорофєєва. Російський репертуар як інструмент ідеологічної експансії в діяльності харківського театру ім. Т. Г. Шевченка (друга половина 1930-х рр.)

У статті розглядається процес примусового впровадження російської класичної та радянської драматургії в репертуар Харківського державного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка в другій половині 1930-х рр. на прикладі вистав «Васса Железнова» М. Горького (1936) та «Гроза» О. Островського (1938). Аналізується механізм використання російських творів як засобу ідеологічного тиску, уніфікації творчого методу за зразком МХАТу та витіснення модерних пошуків школи Леся Курбаса. Водночас приділяється увага стратегіям збереження березільських традицій, які використовував колектив, намагаючись в умовах уніфікації вберегти естетичні надбання школи Леся Курбаса від поглинання російською культурою.

Ключові слова: Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, «Березільська культура», репертуарна політика, ідеологічна експансія, «соцреалізм», русифікація, постколоніальні студії.

O. Dorofieieva. The Russian repertoire as an instrument of ideological expansion in the activities of the T. H. Shevchenko Kharkiv Drama Theatre in the second half of the 1930s

The relevance of the topic. This study is driven by the need to decolonize art history discourse and rethink the history of Ukrainian theatre in the 1930s and 1940s through the prism of postcolonial studies. Under totalitarian pressure, the Russian repertoire became an instrument of ideological expansion and the forced

unification of the Ukrainian stage along the lines of the Moscow Art Theatre. Studying how the former Berezhil Theatre attempted to preserve its identity within these constraints is critical to understanding the continuity of the national theatrical tradition.

The purpose of this article is to identify and analyze the artistic strategies of the T. H. Shevchenko Theatre troupe in the context of ideological expansion and creeping forced Russianization in the second half of the 1930s.

The methodology. In this study we applied a comprehensive approach, including a historical-and-cultural method for analyzing the context of the epoch, a comparative-typological analysis of stage solutions, and a method for reconstructing the performance based on memoirs, archival documents, and critical reviews of the time.

The results. Using the performances “Vassa Zheleznova” by Maxim Gorky (1936) and “The Storm” by Oleksandr Ostrovsky (1938) as examples, it is demonstrated that the Russian repertoire, on the one hand, served as a facade for loyalty to the Party line, while on the other, it was a space for continuing artistic exploration in the theatre. It is established that director Les Dubovyk and the Berezhil actors (Hanna Babiivna, Amvrosii Buchma, Ivan Marianenko, and others) employed methods such as “figurative transformation”, the sculptural expressiveness of figures, and intellectualism in direction, which were dissonant with the “everydayism” of Socialist realism.

The scientific novelty lies in shifting the focus from the “successful adoption of the Socialist realism method” to the study of the hidden mechanisms to preserve the Berezhil’s identity in the face of cultural assimilation.

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

For the first time, the role of the Russian repertoire as a space for intense contraposition between ideological subservience and the desire for authenticity is analyzed in detail.

The practical significance. The materials of the article can be used to prepare lecture courses on the history of Ukrainian theatre and in research on postcolonial culture.

Conclusions. For the T. H. Shevchenko Theatre troupe, turning to Russian drama pieces was a necessary means of survival. However, the company managed to adapt these imposed forms while maintaining the intellectual depth and contemporary plastics of the Kurbas school. This proves that Ukrainian theatre has not lost its individuality even during a period of brutal unification.

Keywords: *T. H. Shevchenko Drama Theatre in Kharkiv, "Berezil culture", repertoire policy, ideological expansion, Socialist realism, Russianization, postcolonial studies.*

Актуальність теми зумовлена необхідністю переосмислення історії українського театру радянської доби крізь призму постколоніальних студій та деколонізації мистецтвознавчого дискурсу. Дослідження діяльності Харківського державного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка в другій половині 1930-х рр. дозволяє проаналізувати способи збереження національної ідентичності в умовах тоталітарного тиску.

Постановка проблеми. З середини 1930-х рр. радянська культурна політика взяла курс на жорстку централізацію та ідеологічну уніфікацію мистецького життя. Одним із ключових інструментів цього процесу стало посилене включення творів російських авторів до репертуару театрів. Для української сцени це означало передусім вимушене прийняття канонів соціалістичного реалізму та орієнтацію на естетику МХАТу. Процес таких трансформацій можна простежити в діяльності Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка (колишній «Березиль») у другій половині 1930-х рр., де російська драматургія використовувалася для нівелювання курбасівської спадщини. Отже, важливим є виявлення та аналіз процесу збереження тенденцій, естетичних підвалин «березильської культури» в сценічній практиці колективу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема трансформації українського театру

1930–1940-х рр., упровадження методу «соцреалізму» та російського репертуару перебуває в центрі уваги багатьох дослідників різних поколінь. Ця тема висвітлена в працях О. Красильникової (1999), Ю. Станішевського (2009). Ідейно-естетичне підґрунтя конкретних вистав театру ім. Т. Г. Шевченка ґрунтовно проаналізоване в монографії А. Горбенка (1979), де ці постановки розглядаються як етап професійного зростання колективу. Творчість провідних акторів та режисерів висвітлювалася в працях радянського періоду Р. Черкашина (1947), Г. Гельфандбейна (1947), В. Русанова (1985), а також в наукових статтях сучасних театрознавців С. Гордєєва (1997) та Ю. Щукіної (2018). Важливу роль у реконструкції засобів художньої виражальності відіграють мемуарні праці Р. Черкашина й Фоміної (2008) та спогади Д. Бабіївної (2008), які розкривають внутрішню атмосферу театру тих часів.

Мета статті — проаналізувати ідеологічний потенціал російської драматургії як засобу експансії в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка та художні стратегії колективу, спрямовані на збереження «березильської» ідентичності в умовах примусової уніфікації другої половини 1930-х рр.

Виклад основного матеріалу дослідження. Слід відзначити, що російська драматургія в україномовному перекладі почала з'являтися на українській сцені ще на початку ХХ ст. (Театр Миколи Садовського, «Тепленьке місце» О. Островського, 1909), але тоді це сприймалося як неабияке новаторство в репертуарній політиці та прагнення до опанування українськими колективами класичних творів після десятиріч заборон на постановки перекладних п'єс. У 1930-х рр., в період ідеологічного тиску й партійної регуляції репертуару театрів, твори О. Островського, М. Горького стають обов'язковими для будь-якого колективу. Так характеризує цей процес театрознавець Ю. Станішевський: «Російська класична драматургія саме з середини 1930-х рр. активно повертається на сцени провідних і обласних театрів України, що всіяко підтримувалося компартійними чиновниками, які послідовно проводили політику «русифікації» й орієнтації на соцреалістичні

принципи МХАТу та московського Малого театру» (Станішевський, 2009, с. 663).

Ми детальніше проаналізуємо дві вистави цього періоду, які мали найбільший мистецький резонанс і визнані зразками високої художньої культури, та водночас з'явилися в добу нав'язування російського репертуару.

Харківська «Васса Железнова» стала першим втіленням цього твору українською мовою, переклад п'єси здійснив Ю. Смолич. Є свідчення, що режисером вистави міг би стати М. Крушельницький, тодішній художній керівник та провідний актор театру. Однак, через нещодавню відверту невдачу в постановці вистави «Портрет» у 1935 р., яка позиціювалася як повномасштабний режисерський дебют М. Крушельницького, він утримався від роботи над п'єсою М. Горького. «Гіркота невдачі тяжко засмутила його. Він майже рік не брав жодної режисерської роботи. Була можливість поставити «Вассу Железнову» Горького і таким чином «спростувати» свою невдачу, але після довгих роздумів Крушельницький віддав її Л. Дубовикові» (Русанов, 1985, с. 91).

Від вистави в колективі були доволі високі очікування, позаяк це був перший досвід роботи театру з драматургією М. Горького, авторитет якого як видатного письменника в ті часи не підлягав жодним сумнівам, а тому «Васса Железнова» мала сприяти стабілізації репертуарного курсу після різких коливань останніх років. Р. Черкашин, наголошуючи на важливості цієї роботи для Леся Дубовика й для театру, пише в книзі, що видана в 1947 р. (цим зумовлена термінологія), що вистава «стала етапною для його (Л. Дубовика. — О. Д.) творчості й відіграла значну роль на шляху до освоєння театром методу соціалістичного реалізму» (Черкашин, 1947, с. 9). І ці слова є не лише намаганням догодити тодішній ідеології, у «Васі Железновій» беззаперечно була художня сила, яка вигідно вирізняла п'єсу серед більшості творів, що потрапляли до репертуару театру, та містила потенціал для виразних акторських робіт.

У пошуках відповіді на питання, яким же було режисерське рішення вистави, можна натрапити на статтю Л. Дубовика в «МХАТ та українська театральна культура», де режисер пише: «Звертаючись у цей період перебудови нашого театру

до п'єс сучасних радянських драматургів і п'єс О. Є. Корнійчука в першу чергу, до драматургії О. М. Горького — основоположника методу соціалістичного реалізму, ми, зрозуміло, звертали-ся до багатющого досвіду МХАТ» (Костюк, 1949, с. 179). Утім, апелювати до досвіду російського театру Л. Дубовик, змушений знову ж на догоду тодішній «партійній лінії», справжню основу його режисерського підходу слід шукати все ж у березільській культурі, яскравим представником якої він, безсумнівно, був.

Л. Дубовик, вихованець Режисерської лабораторії Леся Курбаса, у «Березолі» ставить із 1929 р., а після усунення від керівництва театром його засновника стає одним з найактивніших режисерів у колективі. Власне, вся його режисерська біографія від кінця 1920-х рр. до смерті в 1952 р. пов'язана лише із цим театром і є показовим прикладом того, як засадничі ідеї курбасівської школи зберігаються в практиці Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, зазнавши трансформацій в умовах іншого культурного запиту. Відзначаючи наявність відмінностей між сценічними засобами, які використовує Л. Дубовик у ранній та зрілий період творчості, можна також зауважити, що певна гострота й виразність театральної форми зберігалися в його виставах і після березільського періоду.

Актор та режисер Р. Черкашин у своїх спогадах описує надзвичайно сильні враження від вистави: «Леся Дубовик у прочитанні п'єси спирався на найважливіші відкриття театральної системи Л. Курбаса, що полягали в поєднанні сучасного філософського мислення й високого інтелектуалізму режисури з відкритою емоціональністю темпераментної гри акторів, з масштабністю сценічних образів персонажів, скульптурною виразністю постатей, рухів, жести, з музичністю мови, ритмічною поліфонією сценічної дії» (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 124). Такий коментар щодо генези режисерської концепції є надзвичайно цінним.

Одним із найвиразніших засобів створення загального образу вистави стала сценографія Д. Власюка, вихованця В. Меллера, який працював у «Березолі» ще з 1926 р., оформлюючи вистави в співавторстві з Є. Товбіним та В. Меллером, а з 1934 р. — самостійно. Збереглися

світлин, з яких можна зробити висновок, що в сценографії гармонійно поєднувалися реалістичні побутові предмети з умовними об'єктами. Емоційно насичений художній образ фіксують спогади Р. Черкашина: «Відтворений на сцені будинок Железнових не мав ані стін, ані вікон та дверей. Лише таємничо шелестіли різнокольорові ситцеві завіси, відкриваючи й ховаючи від очей його глухі похмурі закутки. Промені прожекторів вихоплювали з напівтемряви виразні постаті мешканців дому. Це було березільське образне перетворення побуту, вдало застосоване режисером, художником Д. Власюком, продовжене у стилі акторської гри» (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 124). Отже, знову знаходимо вказівку на використання засадничих ідей курбасівської школи, тепер вже в сценографії.

Виразною ознакою вистави був сильний акторський ансамбль, який складався з окремих добре розроблених персонажів. А. Горбенко зауважує на повноправній участі акторів у процесі створення сценічних образів, а не нав'язуванні їх режисером: «Збуджуючи фантазію та ініціативу акторів, доповнюючи й розвиваючи запропоновані акторами бачення і розуміння кожного образу, Л. Дубовик домагався того, щоб у виставі не було невиразних характерів» (Горбенко, 1979, с. 93). Результатом такої серйозної вдумливої роботи було надзвичайне сценічне напруження, яке створювало гостру, драматичну тональність вистави. Р. Черкашин красномовно описує цю своєрідну сценічну атмосферу: «Перед глядачами з вражаючою силою розкривався темний, задумливий, жорстокий і цинічний закуток капіталістичного світу, замкнений межами родини Железнових. Тихі голоси. Мовчазні паузи. Шелест завіс. Невидимий рух зовні спокійного дому... Але всі тут ненавидять один одного. Гострі погляди спідлоба. Придушений шепіт. І раптово спалахує сварка! Дикі крики!.. Шалені вигуки. Вогонь взаємної спопеляючої ворожнечі» (Черкашин, 1947, с. 9).

Центральну роль у виставі виконувала Г. Бабіївна, актриса, яка в постановках Леся Курбаса 1920-х рр. привертала увагу в характерних, комедійних образах завдяки особливій пластичній виразності, гострому рисунку ролі. З ролі Васси розкривається трагедійний акторський

темперамент Г. Бабіївни. Як згадує Р. Черкашин: «В інтерпретації актриси Васса була розумною, духовно й інтелектуально розвиненою, гостро мислячою жінкою. Курбас назвав би це виявом світовідчуття сценічного персонажа <...> за сухістю цієї “залізної” оболонки розкривався в мовних інтонаціях, у паузах і в нерівності строкатого ритму дії зовсім інший психологічний підтекст: глибока душевна драма Васси, її спотворене життя» (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 125). Підсумовуючи аналіз акторських прийомів, які використовувала Г. Бабіївна, Р. Черкашин вдається до прямого порівняння з методологією Леся Курбаса: «Сценічний образ Васси у передачі Г. Бабіївни був сконструйований актрисою й режисером за принципом перетворення» (там само, с. 125). Другою виконавицею ролі Васси була М. Дикова, про особливості її виконання складно судити, оскільки практично всі свідчення стосуються гри Г. Бабіївни.

Також складно достеменно стверджувати, як довго вистава зберігалася в репертуарі театру — імовірно, лише кілька років, та була знята в передвоєнні роки. Відомо, наприклад, що «Вассу Железнову» грали в рамках літніх гастролей 1937 р., зокрема в Луганську (тоді — Ворошиловград), що свідчить про визнання цієї вистави однією з найуспішніших робіт театру тих років. У травні 1938 р. Г. Бабіївну заарештували як дружину режисера Я. Бортника, який був ув'язнений та розстріляний за безпідставними звинуваченнями. У 1945 р., відбувши покарання в таборі, актриса змогла повернутися до колективу театру, але вже практично не грала центральних ролей, тож Васса залишилася в її творчій біографії одним з найзначніших досягнень.

Роль брата Васси Прохора Железнова, розпущеного веселуна грав І. Мар'яненко. У спогадах сучасників та статтях критиків залишилися відгуки про віртуозну майстерність актора, який зміг переконливо передати характер персонажа та створити виразний зовнішній образ. Г. Гельфандбейн так характеризує підхід І. Мар'яненка до цієї ролі: «він зіграв Прохора — внутрішню спустошену людину, що втратила соціальний ґрунт під ногами. <...> Прохора Железнова легко грати зовнішньо, — у Мар'яненка він рухається зсередини. Під машкарою весельчака,

бонвівана, що захоплюється оперетковими мотивами, криється обиватель, наполоханий революцією 1905 року. Мар'яненко викрив штучність веселості Прохора, це якийсь наркоман, що витанцьовує на самому краю безодні» (Гельфандбейн, 1947, с. 18). Як бачимо, критик не міг уникнути соціального аспекту при аналізі сценічного образу І. Мар'яненка, але й така характеристика надає уявлення щодо інтерпретації актором персонажа.

Р. Черкашин підкреслює щирість, з якою актор підійшов до втілення ролі, повноту почуттів, яку він випромінював на сцені, чим викликав неабияку симпатію глядачів: «Образ цинічного й розпусного Прохора Железнова блискуче зіграв І. Мар'яненко. Аморальність його героя була настільки щирою, а психологія й поведінка невігласа, що живе на втіху собі й не заважає так само жити іншим, такою безпосередньою, що це надавало негативному персонажу своєрідної привабливості» (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 125). Таким чином, у трактуванні характеру Прохора акторові та режисерові вдалося відійти від прямої й однозначної оцінки персонажа та створити цілісний, багатогранний сценічний образ. У дубль з І. Мар'яненком роль Прохора виконував Ф. Радчук, березілець, відомий характерними ролями, але свідчень щодо втілення ним цієї ролі знайти не вдалося.

Доволі складним акторським завданням є робота над образом Павла, молодшого сина Васси, який, окрім того, що зовнішньо спотворений хворобою, був ще й міцно заплутаний у павутиння неприємних родинних таємниць Железнових. Разом із психологічною складністю характеру образ Павла містив неабиякий потенціал для гостровиразного зовнішнього рисунка ролі. Павла грав А. Бучма, майстерність якого була високо оцінена критиками та колегами. Як стверджує А. Горбенко: «Каліцтво його сприймалось не тільки як фізичний недолік, але й як внутрішня суть образу. Цікаво відзначити, що Бучма майже відмовився від зовнішніх ознак каліцтва Павла. У нього не було ніякого бутафорського горба. Бучма знайшов особливу манеру триматись, рухатись. Руки його здавалися надзвичайно довгими, нервовими. Павло — Бучма голову тримав набік. От і все, та ще біле,

мов крейда, обличчя, завжди насторожений погляд неприємних злих очей доповнювали загальне враження» (Горбенко, 1979, с. 94).

Більш людяним постає Павло А. Бучми в спогадах Р. Черкашина: «Трагічність життєвої долі та складну психологічну суперечливість натури каліки, молодшого сина Васси Павла з великою силою й глибиною розкрив А. Бучма. Горбань Павло був у його зображенні злостивим і огидним, потворним, немов шакал (теж приклад акторського перетворення). Однак і він викликав мимовільне співчуття до своєї самоти серед людей, байдужих до чужого горя» (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 125). Можна знайти й думку, що поведінка Павла трактувалася актором як захист вразливої натури в умовах жорстокого родинного оточення: «В основі роботи над образом Павла актор поклав показ контрасту між зовнішньою потворністю цього персонажа і його внутрішнім світом, якого ніхто з навколишніх не бачить і не розуміє» (Рильський, 1959–1967, с. 354). Тобто погляди на те, як розумів А. Бучма свого героя, трохи різняться, що підтверджує відсутність у виставі однозначних інтерпретацій багатогранних непростих особистостей персонажів.

Роль старшого сина Васси Семена виконували актори Є. Бондаренко та І. Костюченко, обидва також курбасівські вихованці, хоча й «молодшого покоління» порівняно з більшістю виконавців «Васси Железної». Судячи з відгуків можемо зрозуміти, що Семен у виставі в інтерпретації обох виконавців поставав грубим, недолугим та жадібним, але ймовірно подача Є. Бондаренка відзначалася більшою ефектністю завдяки використанню комедійних інтонацій та характерного гриму (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 125).

Загалом «Васса Железнова» відзначалася винятково сильним акторським ансамблем, причому важливо, що вистава об'єднала зовсім молодих виконавців із талановитими й досвідченими учнями Леся Курбаса. «Васса Железнова» унаочнила колосальні й драматичні зміни, які відбувалися в мистецтві в 1930-х рр., а разом із тим і бажання Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка подолати конфлікт між сценічною практикою та ідеологічними вимогами не сліпо підкоряючись, але адаптуючись до них.

Постановка «Грози» О. Островського в 1938 р. стала першим втіленням цього твору українською мовою. Тодішній художній керівник театру та режисер вистави М. Крушельницький обрав цей твір, зважаючи на ідеологічні вимоги доби, а також значну популярність п'єси на російській сцені. Вочевидь, увагу привертав романтично-драматичний потенціал «Грози». Театр у цих роках тяжів до героїко-романтичного напрямку в межах загального реалізму, що дозволяло зберігати бодай якусь своєрідність в умовах тотальної уніфікації.

Під час аналізу вистави тогочасні критики та сучасні дослідники чи не найбільше уваги приділяють виконавиці головної ролі В. Чистяковій. Призначення акторки на роль Катерини було неочікуваним, зважаючи на те, що виконавиця не мала досвіду втілення трагедійних образів. У виставах 1920-х — початку 1930-х рр. В. Чистякова вирізнялася блискучим комедійним даром, здатністю до гострої ексцентрики, акторської імпровізації. У виставах середини 1930-х рр. розкривається лірико-драматичний потенціал акторки, і зрештою з'являються ролі трагедійного плану. Це свідчить про універсальність, віртуозну акторську техніку, високий професіоналізм вихованки Леся Курбаса. У процесі аналізу найзначніших робіт В. Чистякової цього періоду Ю. Щукіна зауважує, що ці «ролі відзначали риси особливої породи інтелігента, синтетичної актриси» (Щукіна, 2018, с. 121).

Працюючи над образом Катерини, В. Чистяковій вдалося створити осмислений інтонаційний рисунок ролі та використати пластичні прийоми, які ставали виразною метафорою: «Вже з самого початку роботи необхідно було знайти образні “знаки”, котрі могли замінити побутову реальність життя ролі. Це не тільки пробуджувало фантазію (наприклад, так були знайдені “руки-крила” до образу Катерини і відчуття її польоту)» (Гордєєв, 1997, с. 36). Надзвичайно цікаву, але не зовсім підкріплену теорію щодо походження метафоричного візуального рішення образу Катерини знаходимо в О. Красильникової: «Характерну деталь для створення візуально-змістового образу Катерини — білу хустку на плечах, схожу на складені лебедині крила — виконавиці цієї ролі В. Чистяковій підказав сам

Л. Курбас, листуючись зі своєю дружиною із заслання, з далеких Соловків» (Красильникова, 1999, с. 108–109).

Катерину «в дубль» з В. Чистяковою грала С. Федорцева, роль Дикого виконував Є. Бондаренко, Тихона — Д. Антонович та М. Кононенко, Бориса — Л. Сердюк та В. Стеценко, Варвари — Є. Петрова та Ю. Фоміна, Кудряша — О. Хвиля та І. Костюченко. Над образом Кабанихи працювала Г. Бабіївна, однак через арешт артистки роль нашвидкоруч віддали М. Дикій. Уже в поновлену в 1946 р. виставу Г. Бабіївна повернулася, про що згадує її донька: «Потроху мама стала набирати сили, вставила зуби (в таборі від виснаження майже всі повипадали), стала входити в репертуар, поновлюючи старі ролі (Кабаниха в “Грозі”)» (Бабіївна, 2008, с. 50).

Р. Черкашин зауважує, що в сценографії вистави слід відзначити образну метафоричність перетворення за загальним реалістичним стилем зображення природи та інтер'єрів: «Художник Д. Власюк запропонував образ-метафору — старезний дуб, напіврозколотий ударом блискавки. У другій дії височів у парадній кімнаті оселі Кабанових коштовний іконостас із вогником червоної лампадки» (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 146).

У 1946 р. в театрі відновлювали виставу «Гроза» режисери Л. Дубовик і Р. Черкашин. Акт прийняття вистави фіксує такі її особливості: «Режисери не акцентують теми “темного царства”, а розкривають тему і образ чистої, світлої і благородної душі Катерини. Тому вистава від цього набуває високого художнього і романтичного звучання» (ДМТМКМ, 1946). Це свідчить, що і в поновленій післявоєнній виставі основний акцент також робився на образі Катерини.

Окрім зазначених вистав, у театрі в цей період з'являються «Пушкінська вистава», 1937, реж. Р. Черкашин; «Ліс» О. Островського, 1940, реж. Б. Норд. Таким чином, присутність російських творів у репертуарі поступово зростає, що свідчить про вкорінення тенденції.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що форсоване впровадження російської драматургії було складовою системної політики «русифікації» та ідеологічної уніфікації української сцени. Для колишнього «Березоля» це стало

формою примусової «стабілізації» курсу та демонстрації лояльності після розгрому школи Леся Курбаса.

Виявлено, що вистави «Васса Железнова» та «Гроза» мали подвійну природу. Зовні вони відповідали вимогам «соцреалізму», проте внутрішньо зберігали засадничі ідеї березільської культури. Це дозволяло колективу дистанціюватися від нав'язаного реалізму на користь філософського мислення.

Доведено, що режисери та актори використовували такі методи, як образне перетворення, скульптурна виразність, інтелектуалізм гри, що свідчить про збереження основ березільської культури в добу суворого ідеологічного тиску.

Перспективи подальших досліджень можуть охоплювати детальніший аналіз проблем творчої спадкоємності, сценографічного контексту, постколоніального переосмислення українського театру радянської доби.

Список посилань

- Бабіївна, Д. (2008) Кілька слів на добру пам'ять Мар'яна Крушельницького. *Просценіум*, 1–2 (20/21), 49–59.
- Гельфандбейн, Г. (1947). *Д. І. Антонович: Народний артист УРСР*. Харківський український державний драматичний театр УРСР ім. Шевченка.
- Гельфандбейн, Г. (1947). *І. О. Мар'яненко: Народний артист СРСР*. Харківський український державний драматичний театр УРСР ім. Шевченка.
- Горбенко, А. Г. (1979). *Харківський державний ордена Леніна академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка*. Мистецтво.
- Гордєєв, С. І. (1997). Творчість В. Чистякової у контексті режисерсько-педагогічних пошуків Л. Курбаса та М. Крушельницького. У В. М. Айзенштат, С. І. Гордєєв (Ред.), *Леся Курбас, Мар'ян Крушельницький «Березиль»* (сс. 28–39). ХДІК.
- ДМТМКМ. (1946, Травень 26). *Акт прийняття вистави «Гроза» О. Островського в Харківському театрі ім. Т. Шевченка 26.05.1946* (од. зб. 10772) [архівний документ]. Архів Харківського театру ім. Т. Шевченка, Харків, Україна.
- Костюк, Ю. (Упор.) (1949). *МХАТ і українська театральна культура*. Видавництво Академії наук УРСР.
- Красильникова, О. (1999). *Історія українського театру ХХ сторіччя* [монографія]. Либідь.
- Рильський, М. Т. (Відп. ред.) (1959–1967). *Український драматичний театр: нариси історії* (1–2 Т., Т. 2: Радянський період). Видавництво АН УРСР.
- Русанов, В. Н. (1985). *Мар'ян Крушельницький: Біографічна повість*. Молодь.
- Станішевський, Ю. (2009). Сценічні втілення класичної спадщини. В Г. Скрипник (Гол. ред.), *Історія українського театру* [монографія] (1–3 Т., Т. 2 (1900–1945), сс. 642–686). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.
- Черкашин, Р. О. & Фоміна, Ю. Г. (2008). *Ми — березильці: театральні спогади-роздуми*. (В. Собіянський, Упор.). Акта.
- Черкашин, Р. О. (1947). *Л. Ф. Дубовик: Заслужений артист УРСР*. Харківський український державний драматичний театр УРСР ім. Шевченка.
- Щукіна, Ю. П. (2018). «Дійсний творець як ретранслятор вищих енергій залишається серед пересічних людей самотнім...» (Особливості втілення образу Лучицької Валентиною Чистяковою у відображенні критики ХХ–ХХІ ст.). *Аспекти історичного музикознавства*, (12), 116–128.

References

- Babiiwna, D. (2008) A few words in memory of Marian Krushelnytsky. *Protseniium*, 1–2 (20/21), 49–59. [In Ukrainian].
- Helfandbein, H. (1947). *D. I. Antonovich: People's Artist of the Ukrainian SSR*. T. H. Shevchenko Kharkiv Ukrainian State Drama Theatre of the Ukrainian SSR. [In Ukrainian].
- Helfandbein, H. (1947). *I. O. Maryanenko: People's Artist of the USSR*. T. H. Shevchenko Kharkiv Ukrainian State Drama Theatre of the Ukrainian SSR. [In Ukrainian].
- Horbenko, A. H. (1979). *T. H. Shevchenko Kharkiv State Lenin Order Academic Ukrainian State Drama Theatre of the Ukrainian SSR*. Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Hordieiev, S. I (1997). The work of V. Chistyakova in the context of the directorial and pedagogical explorations of L. Kurbas and M. Krushelnytsky. In V. M. Aizenshtat, S. I. Hordieiev (Eds.), *Les Kurbas, Marian Krushelnytskyi "Berezil"* (pp. 28–39). Kharkiv State Institute of Culture. [In Ukrainian].

- DMTMKM. (1946, May 26). *Act of acceptance of A. Ostrovsky's play "The Storm" at the T. H. Shevchenko Kharkiv Theatre on May 26, 1946* (item no. 10772) [archival document]. Archive of the T. H. Shevchenko Kharkiv Theatre, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Kostiuk, Yu. (Comp.) (1949). *The Moscow Art Theatre and Ukrainian Theatre Culture*. Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. [In Ukrainian].
- Krasylnykh, O. (1999). *History of Ukrainian Theatre in the XX Century* [monograph]. Lybid. [In Ukrainian].
- Ryl'skyi, M. T. (Ed.). (1959–1967). *Ukrainian Drama Theater: Essays on History* (Volumes 1–2, Volume 2: The Soviet Period). Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. [In Ukrainian].
- Rusanov, V. N. (1985). *Marian Krushelnytsky: A biographical novel*. Molod. [In Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2009). Stage Embodiments of Classical Heritage. In G. Skrypnyk (Ed.), *History of Ukrainian Theatre* [monograph] (1–3 Vols., Vol. 2 (1900–1945), pp. 642–686). M. T. Ryl'sky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. [In Ukrainian].
- Cherkashyn, R. O. & Fomina, Yu. H. (2008). *We Are Berezilians: Theatrical Memories and Reflections* (V. Sobiianskyi, Ed.). Akta. [In Ukrainian].
- Cherkashyn, R. O. (1947). *L. F. Dubovyk: Honored Artist of the Ukrainian SSR*. T. H. Shevchenko Kharkiv Ukrainian State Drama Theatre of the Ukrainian SSR. [In Ukrainian].
- Shchukina, Yu. P. (2018). "A true creator as a transmitter of higher energies remains lonely among ordinary people..." (Features of the embodiment of the image of Luchitska by Valentina Chistyakova in the reflection of XX–XXI century criticism). *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*, (12), 116–128. [In Ukrainian].

Отримано: 27.11.2025
 Прийнято до друку: 07.01.2026
 Опубліковано: 23.03.2026

О. Ю. Дорофєєва

аспірантка, кафедра театрознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна; старша викладачка, кафедра театрознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

O. Dorofieieva

postgraduate student, Department of Theatre Studies, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine; senior lecturer, Department of Theatre Studies, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine
