
Традиції «Березоля» та культурні тренди середини
1930-х у виставі «Платон Кречет» Харківського театру
ім. Т. Г. Шевченка
Traditions of the Berezil Theater and Mid-1930s Cultural
Trends in the Kharkiv Taras Shevchenko Theater Production
of *Platon Krechet*

УДК 792.2.091.6(477.54):821.161.2.09(092)

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346000

Ольга Дорофеева

Olga Dorofieieva

Аспірантка кафедри театрознавства Київського
національного університету театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого, старша викладачка кафедри
театрознавства Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: dorofieievaolga@gmail.com

Ph.D. Student in the Department of Theater Studies
at Kyiv National Ivan Karpenko-Kary University of Theater,
Cinema and Television, Senior Lecturer in the Department
of Theater Studies at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National
University of Arts
orcid.org/0000-0002-3049-5185

Анотація. Мета статті — окреслити мистецьку стратегію «Березоля» у перші роки після відсторонення Леся Курбаса від керівництва, а також проаналізувати реакцію колективу на кардинальні зміни в ідеологічному та естетичному кліматі театру. Дослідження базується на знаковій виставі театру «Березіль» — «Платон Кречет» (1935, режисер Борис Тягно). Використано історико-системний метод для відстеження змін у художньому мисленні колективу, культурно-стилістичний та описовий методи для аналізу сценічної естетики та акторської гри. Ключовим інструментом є метод реконструкції вистави, що ґрунтується на архівних матеріалах, рецензіях та спогадах сучасників, дозволяючи відтворити динаміку постановки. Наукова новизна дослідження полягає у спробі об'єктивного, незаангажованого аналізу етапної вистави театру середини 1930-х років, яку в радянському театрознавстві аналізували здебільшого з тогочасних суспільно-політичних позицій. Основний акцент зроблено на внутрішній боротьбі театру за збереження його творчого потенціалу. В результаті дослідження авторка доходить висновку, що вистава «Платон Кречет» стала знаковою для «Березоля» не лише тому, що вона була втіленням актуальних тем та стилістичних ознак періоду активного впровадження в Україні соціалістичного реалізму. Аналіз засвідчив, що вистава відобразила художні та політичні виклики, що постали перед колективом в середині 1930-х років. Водночас постановка «Платон Кречет» продемонструвала майстерність театру, який гідно подолав ці виклики, трансформувавши власні естетичні принципи задля виживання і продовження роботи.

Ключові слова: Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, історія українського театру, березільська культура, режисура Бориса Тягна, соціалістичний реалізм, драматургія Олександра Корнійчука.

Постановка проблеми. У середині 1930-х років дедалі більшої популярності на сценах українських театрів здобувають п'єси Олександра Корнійчука, який у цей час впевнено підіймається на літературний олімп, де затримається аж на кілька десятиліть. Твори цього радянського драматурга не витримують сучасної критики, але можуть бути розглянуті як показовий матеріал для аналізу механізмів упровадження

соціалістичного реалізму й формування масової свідомості через нав'язування певних тем, героїв і пов'язаних із ними політичних цінностей. На художніх вадах п'єс О. Корнійчука неодноразово наголошували сучасні театрознавці та літературознавці, зокрема відмічаючи, що саме «в цих творах були започатковані ті сталі риси майбутньої драматургії, які почали гальмувати її розвиток у післявоєнні роки» [5, с. 678]. Попри

це вистави за творами О. Корнійчука ставали значними подіями тодішньої сценічної практики, а отже, деякі сильні риси їм також притаманні.

«Платон Кречет» відкриває нову лінію в драматургії автора, розробляючи, на противагу вже випробуваній монументальній історико-героїчній тематиці, камерний сюжет з життя радянської інтелігенції. Головний герой п'єси — хірург, не тільки професіонал, відданий своїй справі, а й людина з почуттям громадського обов'язку, творчими пориваннями, прагненням до вдосконалення медицини. Вистави за цим твором з'являються на сценах майже всіх українських та деяких російських театрів. Поряд з одноманітними сценічними копіями, деякі втілення твору стають дійсно важливими художніми подіями, що ознаменували актуальні тенденції в радянському мистецтві, зокрема появу нового типу героя. До таких вистав, безумовно, можна віднести «Платона Кречета», поставленого у Державному драматичному театрі «Березіль», прем'єра якого відбулася 5 лютого 1935 року.

Актуальність дослідження полягає у необхідності об'єктивного та неупередженого аналізу вистави «Платон Кречет» у театрі «Березіль», що уникає спрощеного соціально-політичного підходу та тенденційних характеристик. Враховуючи те, що сучасні театрознавці та літературознавці неодноразово наголошували художні вади п'єси О. Корнійчука, важливо з'ясувати, якими були сценічні особливості вистави та якою мірою вони відповідали актуальним тенденціям в радянському мистецтві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значну частину джерел складають первинні документи, що забезпечують безпосереднє бачення епохи: рецензії, статті та матеріали, створені в період постановки вистави «Платон Кречет». Публікації Б. Гарта, Є. Терна, Ю. Мейтуса та Б. Тягна в газетах «Березілець» та «Харьков рабочий» 1935 року дають змогу відтворити первинну реакцію критики, а також зафіксувати позицію самих митців. Ці публікації є важливими, оскільки відображають те, як виставу сприймали сучасники, що вони думали про режисерську роботу та акторську гру до того, як вистава була канонізована або політично оцінена. Важливу

роль в дослідженні відіграють архівні документи, зокрема протоколи виробничих нарад (1950). Хоча вони були складені пізніше, в період створення нової версії вистави, ці документи є цінним джерелом для вивчення того, як самі творці та працівники театру ретроспективно осмислювали виставу.

Інша група джерел включає пізніші театрознавчі праці. Дослідження А. Горбенка «Харківський державний орден Леніна академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка» (1979) є базовим джерелом з історії театру і містить загальний, хоча й ідеологічно забарвлений, огляд вистави та її місця в репертуарі.

На цьому тлі особливої ваги набуває концепція М. Гринишиної. Її фундаментальна монографія «Театр української драматургії: Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках» (2006) виконує ключову функцію в нашому дослідженні. М. Гринишина вперше помістила виставу «Платон Кречет» у більш широкий, деідеологізований контекст української драматургії та театрального процесу 1930-х років. На відміну від попередників, дослідниця глибоко аналізує механізми ідеологічного підсилення та естетичної самооборони театрів. Її праця допомагає зрозуміти, наскільки постановка Б. Тягна відображала загальні тенденції виживання та творчої трансформації театрального колективу в умовах зростаючого тиску соцреалізму. Підкреслимо, що монографія М. Гринишиної надає необхідну аналітичну рамку для подальших об'єктивних досліджень.

Важливими є також біографічні праці, як-от «Мар'ян Крушельницький» (1985) В. Русанова, а особливо спогади «Ми — березільці» (2008) Р. Черкашина і Ю. Фоміної. Ці видання допомагають простежити, як творчий метод акторів та режисерів, що були виховані в «Березолі», трансформувалися і зберігалися в умовах нового театру. Значну цінність мають статті, що аналізують зв'язок вистав, створених після усунення Курбаса, з попередньою практикою «Березоля», зокрема робота Ю. Сисоевої «Початок режисерської діяльності М. М. Крушельницького...» (1997). Це джерело дозволяє детально проаналізувати, як учні Леся Курбаса адаптували його

новаторські методи для підтримування художнього рівня в новій реальності.

Метою статті є виявити мистецьку стратегію театру «Березіль» в перші роки після відсторонення від його керівництва Леся Курбаса на прикладі вистави «Платон Кречет» (1935) режисера Бориса Тягно.

Виклад основного матеріалу. Втілення п'єси О. Корнійчука для «Березолу» було не просто відповідальним завданням, а свого роду творчим випробуванням, зважаючи на складний та вкрай неоднозначний період в історії театру — перші роки після відсторонення від керівництва Леся Курбаса. Виставу поставив Борис Тягно, один з представників курбасівської режисерської школи, вихованець Режлабу, в ці роки — художній керівник Харківського театру робітничої молоді. Постановник прагнув подати виставу в оптимістичному тоні, про що згадує актор Роман Черкашин: «Б. Тягно поставив завдання створити у виставі світлий, радісний романтико-поетичний образ життя, сповнений мажорної творчої енергії» [13, с. 119]. Очевидно, що таке трактування не відображало особисте бачення режисера, а радше відповідало загальним мистецьким тенденціям того періоду: обов'язковості оптимістичного погляду на сучасність, ігноруванню об'єктивних суперечностей дійсності та обов'язковій вірі у світле майбутнє замість обґрунтованої тривоги щодо реальних перспектив суспільної та культурної кризи.

Про намір передати у виставі «Платон Кречет» оптимістичний настрій сучасності на догоду тогочасній ідеології може свідчити й інтерв'ю композитора Юлія Мейтуса, в якому штучний пафос затьмарює ідеї художнього задуму: «В музиці до цієї п'єси я хотів показати, дати глядачеві відчути радість, мажор нашої чудесної епохи» [6]. Варто зазначити, що Ю. Мейтус є автором музики до ряду вистав Леся Курбаса, його співпраця з «Березолем» розпочалася в 1927 році, тобто його також можна вважати представником «березільської школи». Безумовно, у виставі «Платон Кречет» композитор спільно з режисером запропонували складніше та багатозначніше використання музики, аніж це декларувалося тогочасною пресою. Детальніше завдання

музики визначає в інтерв'ю Б. Тягно: «В музиці ми хочемо знайти емоційно-ліричний обертон, що мусить ще більше схвилювати глядача. Її завдання не “потрясати його”, не “роздирати страсті”, а полегшити сприйняття, так би мовити, настроїти глядача. Музика дуже економна. В п'єсі лише вісім номерів» [2].

Основна музична тема у виконанні симфонічного оркестру лунала в час радісного піднесення, підкреслюючи світлі моменти дії, інша — супроводжувала ті сцени, коли проявлялася мужність головного героя або персонажі згадували страшні, болісні події минулого (смерть батька Платона, вчинок санітарки в роки громадянської війни). Третя ж музична лінія мала і конкретне функціональне значення у виставі — вона лунала, коли головний герой, відповідно до сюжету, починав грати на скрипці, та, безумовно, створювала і певний ліричний настрій, ставала темою розкриття потаємних почуттів Платона, зародження його любові до Ліди. «Спираючись на таку деталь, як гра на скрипці зовнішньо стриманого, зосередженого на суто ділових і “прозових” сторонах своєї професії хірурга Кречета, Б. Тягно вдався до значного розширення функцій музики у виставі. Звуки скрипки, що у час поетичної задуми опинялася в руках Платона, підхоплював симфонічний оркестр» [13, с. 120]. Таким чином, музика набувала у виставі різноманітних функцій — доповнювала зміст сценічної дії відповідною атмосферою, розкривала підтексти та ставала рушієм сюжету.

Сценографію до «Платона Кречета» створив Ніссон Шифрін — художник єврейського походження, який значну частину свого життя провів в Україні та мав міцний зв'язок з українською авангардною традицією, але в 1930-х роках позиціювався як московський митець. Він співпрацював з «Березолем» в 1928 році як художник вистави «Змова Фієско в Генуї». В «Платоні Кречеті» сценографія значною мірою допомагала «підкреслити поетичний настрій весни, оновленої природи» [13, с. 119]. Мотив весни та пробудження почуттів став провідним у художньому образі вистави.

Режисер Б. Тягно характеризує роботу художника так: «Насамперед, його оформлення дуже

просте, але бадьоре. Той світ, що ми подаємо в п'єсі, показується в оформленні сонячним, радісним, квітучим» [2]. З описів Р. Черкашина можна уявити, як ці настрої втілювалися в оформленні різних місць дії: «За широкими вікнами просторої, світлої кімнати хірурга Кречета розкішно цвіли яблуні. Благородною простотою визначався домашній кабінет голови облвиконкому Береста. Сявав білим, без жодної темної деталі, вестибюль лікарні. Яскравим сонячним світлом була сповнена остання дія. Єдиним романтичним контрастом до цієї по-весняному піднесеної атмосфери залишалася сцена у кімнаті Кречета із нічною грозою та зливою» [13, с. 119–120]. Світлини, що збереглися, засвідчують — у виставі були використані павільйонні сценографічні конструкції для максимально реалістичного відтворення внутрішнього середовища приміщень, де відбувається дія. Водночас важко не відмітити певну спрощеність, узагальненість і «стерильність» інтер'єрів спектаклю, а також відсутність детальної побутової розробки у його сценографічному вирішенні.

З виразною іронією характеризує художнє оформлення вистави театрознавиця Ю. Сисоєва: «на звичній до конструкцій березільській сцені в перший раз було випробувано таку улюблену театром тоталітарної епохи декорацію — імітацію наповнених сонячним сяйвом розкішних апартаментів, у величезні вікна яких зазирали квітучі яблуні — метафору глобального колективного проекту “квітуча країна соціалізму”» [10, с. 42]. Безумовно, зміну художніх та змістовних аспектів сценографії важко не помітити, якщо вдатися до порівнянь з роботами курбасівського періоду, однак подібних трансформацій зазнали всі сфери тодішньої культури.

Втім, варто зауважити, що режисер, композитор та художник виступали однодумцями під час створення єдиного художнього образу, їх засоби не суперечили магістральній ідеї вистави. Завдяки такій цілісності задуму сценічне втілення «Платона Кречета» стало помітним художнім досягненням. «Режисер Б. Тягно, художник Н. Шифрін і композитор Ю. Мейтус намагалися створити таку атмосферу, яка б допомогла глибше розкрити образи сучасників. Лаконізм, особлива стриманість, сувора і мужня простота

визначали атмосферу вистави» [3, с. 90], — так коментує емоційне забарвлення вистави театрознавець А. Горбенко, відзначаючи й інші відтінки, окрім радості та оптимізму, які найчастіше визначала преса того часу.

Суперечливі моменти у розвитку «Березолу» в цей період підкреслює і наявність певного конфлікту між керівництвом театру та трупю щодо пошуку стилю акторської гри: «Вистава мала підтвердити відданість театру естетичним засадам соціалістичного реалізму, під яким щонайперше розумілася вірність живій натурі. До цього прагнув директор нашого театру О. Лазоришак, який енергійно розгорнув читку й обговорення п'єси в робітничих колективах, організував консультації з лікарями, навіть повів акторів на хірургічну операцію у клініці Медичного інституту. Однак “вивчення життя” не допомогло березільським акторам забути все те, чому їх було навчено у школі майстерності Леся Курбаса» [13, с. 120]. Так тонко натякає на складнощі процесу нав'язування стандартів соціалістичного реалізму в колективі, де була вкорінена унікальна методологія театру Леся Курбаса, безпосередній учасник подій Роман Черкашин.

На початку репетиційного процесу режисер Б. Тягно не міг запропонувати акторам вірного тону виконання, який би відповідав п'єсі та його задуму. Як експеримент він порадив акторам говорити напівголосно, щоб створити камерну атмосферу. Це суперечило традиціям «Березолу», де тексти, в умовах відсутності психологічної розробки персонажів, практично завжди промовлялися на весь голос. В одній з тогочасних газет знаходимо такі міркування режисера щодо акторських завдань: «В виконанні артист має знайти пафос думки автора найреалістичнішою подачею характеру, не піднімаючись на ходулі та в той же час не скочуючись на побутовий рівень. В композиції вистави слово автора займає найпочесніше місце» [12]. Виконавська манера, яку запропонував режисер, сприяла справжньому переламу в акторському методі і не передбачала повної та остаточної відмови від березільських засад.

На головну роль було призначено трьох провідних акторів: Амвросія Бучму, Олександра Сердюка та Олександра Хвилю. Найглибше трактування

образу зміг знайти А. Бучма: він передав психологічно складний, багатогранний характер героя та задав філософський настрій усій виставі. Ключовим для розкриття образу став монолог Платона з черепом, в якому лунали міркування героя про життя і смерть — цікаво, що в пізнішій версії п'єси О. Корнійчук позбувся цього монологу. Театрознавець А. Горбенко зазначає, що в роботі над образом Платона А. Бучма «виявив нові грані свого обдаровання. В образі, створеному митцем, поєднувалась романтика з суворою стриманістю і скупістю в передачі зовнішніх ознак почуттів. Актор шукав великих узагальнень і справжньої романтики» [3, с. 88].

Дещо інше трактування образу запропонував Олександр Сердюк: «Героїка і романтизм, справжня пристрасність і велика життєва правда органічно поєднувалися у ньому. <...> Висока культура поведінки Платона відчувалася навіть у дрібницях. Його воля і стриманість були передані Сердюком дуже поетично, актор немовби підкреслював, що ці якості можуть незвичайно підносити і прикрашати людину» [3, с. 89]. М. Гринишина вказує на певні відмінності в манері двох виконавців, а також на прорахунки у грі Сердюка: «О. Сердюк, граючи Платона, визначався меншим темпераментом, емоційною врівноваженістю впродовж більшості дійових моментів вистави, але водночас зайвою патетичністю у сцені монологу героя з черепом, надмірною реакцією у драматичних сценах» [4, с. 146]. Попри ці хиби, які можна відмітити в багатьох роботах О. Сердюка, роль Платона Кречета він виконував протягом багатьох років і зазвичай її вважають одним із найзначніших творчих досягнень актора.

На роль Ліди було призначено Наталю Ужвій, яку дублювала Валентина Чистякова, а у третьому складі грала Ольга Даценко. А. Горбенко дає дуже високу оцінку грі Н. Ужвій: «Ліда поруч з Оксаною [у виставі «Загибель ескадри» 1933 року. — О. Д.] — одна з найкращих ролей Н. Ужвій у радянському репертуарі 30-х років. Майстерності актриси властиві чіткість форми, загостреність малюнка» [3, с. 89], також театрознавець відмічає і тонке нюансування почуттів героїні. При цьому варто зауважити, що відгуків на виконання цієї ролі Н. Ужвій небагато,

ймовірно через короткий термін, протягом якого їй довелося грати Ліду — восени 1936 року актриса перейшла до трупи Київського театру ім. І. Франка.

Протягом багатьох років роль Ліди виконувала В. Чистякова, яка від середини 1930-х років була провідною актрисою театру. В цей період розкриваються нові грані її обдаровання, що не знайшли прояву в виставах Леся Курбаса. Їй вдалося передати зовнішню жіночність Ліди та її глибокі переживання. «Краса і складність характеру молодої жінки, чистота і глибина духовного світу героїні Чистякової підкоряли глядачів. Глибоке розуміння людської психології визначили витонченість артистичних засобів, їх філігранність і виразність. Актрисі не довелося спеціально вигадувати зовнішній пластичний малюнок ролі. Манера поведінки народилася органічно, сама собою. Від постійного душевного хвилювання Ліди з'явився поривчастий жест, а очі наче увібрали весь світ. Відбувся процес повного перевтілення» [3, с. 89]. М. Гринишина визначає, що завдяки майстерності актриси роль Ліди стала однією з центральних у виставі: «Окрасою вистави була Ліда у виконанні В. Чистякової, якій актриса додавала рис жіночності, психологічної витонченості, здатності на тонкі душевні хвилювання. Палкі очі, поривчасті жести, летюча хода, розмаїття інтонацій Ліди виправдовували почуття до неї Платона та Аркадія, становили основу її жіночої привабливості. Майстерність, з якою актриса передавала складну гаму почуттів та нюанси поведінки своєї героїні, поставили Ліду у центр спектаклю поруч з Кречетом» [4, с. 147].

Одним із найяскравіших образів у виставі був Бублик, якого М. Крушельницький виконував у комедійному ключі. У цей період актор починає працювати з віковими характерними ролями. Саме від Бублика можна відрховувати ряд комедійних персонажів із живою мовою, оригінальним і неоднозначним характером та ексцентричними рисами поведінки, яких у творчій біографії М. Крушельницького стає досить багато. Театрознавець В. Русанов стверджує, що сам драматург запропонував відомому актору та художньому керівникові театру зіграти цю роль: «одного зимового дня Олександр

Корнійчук приніс у театр нову п'єсу, поклав її на стіл перед Крушельницьким і сказав:

— Тут, Мар'яне Михайловичу, є й для вас ролька. Причому гостренька, з перцем» [9, с. 90].

Невідомо, чи саме так було зроблено вибір виконавця на роль Бублика, однак цей персонаж завдяки майстерному втіленню користувався, мабуть, найбільшою популярністю у глядача: «Роль старого дивака й оригінала — лікаря Бублика — було розроблено з надзвичайною технічною віртуозністю. Крушельницький відкрив в образі свого персонажа безліч тонких і водночас дуже виразних сценічно-психологічних відтінків, неймовірно комічних, але й людських, теплих, душевних. Бублик у виконанні Мар'яна Михайловича викликав у залі непереборний сміх, схвальні оплески й породжував загальну щиру симпатію» [13, с. 121], — згадує Р. Черкашин, який також був залучений до роботи над виставою. Другим виконавцем ролі Бублика був Андрій Макаренко, який, вочевидь, за рівнем майстерності та популярності не міг конкурувати з М. Крушельницьким. До речі, їх часто призначали на одну роль. У Р. Черкашина знаходимо таке зауваження щодо А. Макаренка: «Успішно грав невеличкі характерні ролі, а крім того був дублером-копійстом у комедійних ролях М. Крушельницького» [13, с. 131].

Голову обляв виконкомом Павла Семеновича Береста О. Корнійчук задумував як уособлення найкращих рис партійного чиновника, що робило цей образ досить прямолінійним, не надто вирашним для виконання. На цю роль були призначені досвідчені актори Данило Антонович та Іван Мар'яненко, а пізніше також Григорій Козаченко. Про відмінності в підході до ролі можна зауважити, що «І. Мар'яненко підкреслював у Бересті його громадський темперамент, партійну принциповість і вимогливість, Д. Антонович не забув додати йому рис поетичності, мрійливості, які ріднили голову виконкомом з Платоном» [4, с. 147]. Д. Антоновичу вдалося найкраще виявити в герої певну людність і притаманні йому особисті якості, а не лише соціальні характеристики.

Основним негативним героєм п'єси було введено завідувача лікарні Аркадія Павловича. Він вступав у конфлікт із Платоном як у професійній

діяльності, так і в особистому житті, адже був закоханий у Ліду. Цю роль виконували Дмитро Мілютенко та Роман Черкашин. А. Горбенко пише: «Обидва актори відмовилися від суто зовнішніх прийомів вираження характеристики Аркадія, вони не грали його і відверто негативним персонажем. У характері Аркадія поєднувалась зовнішня привабливість із жорсткими і суворими рисами холодної, безсердечної людини, адже, щоб “доскочити слави”, він не зупинявся навіть перед наклепом на Платона Кречета» [3, с. 90]. Втім, між виконавцями були й певні відмінності, які найкраще характеризує сам Р. Черкашин: «Роль кар'єриста Аркадія Д. Мілютенко грав із властивою йому березільською гостротою та відточеністю інтонацій, пластики, жестів. Душевно черства людина, бездарність, що пробиває собі дорогу інтригами — таким запам'ятався його герой. Виконуючи у другому складі цю роль, я пішов трохи іншим шляхом. Я прагнув змалювати образ інтелігента, молодого лікаря, захопленого поверхово й догматично сприйнятими марксистськими ідеями, своє розуміння яких він утілює у різного штабу інструкціях, ухвалях і навіть доносах, засліплювала мого Аркадія щира закоханість у Ліду, що викликала ревності й заздрість до суперника» [13, с. 121].

Марію Тарасівну, матір Платона, грали Ганна Бабіївна, Антоніна Смерека та Ніна Герасімова. «За загальним малюнком, Марія Тарасівна — жінка з народу, проста у вимові і скромно одягнена у домашнє плаття з білим комірцем; гладенька зачіска і хусточка в руках доповнювали ансамбль. Весь характер зосереджувався у безкрайому материнському почутті любові і гордості за сина, який живе для людського добра» [4, с. 147–148].

Досить яскраві сценічні рішення знайшли також виконавці епізодичних ролей. Молодого колегу Платона — Стюпу грали в перших по прем'єрі показах Євген Бондаренко, М. Пішванів, В. Сокіл, асистентку Валю — Євгенія Петрова, Сусана Коваль, І. Мільчо, пізніше цю роль також виконувала Юлія Фоміна. Було залучено й інших акторів, не будемо перелічувати всіх, адже особливості їх виконання встановити важко. Більшість відгуків свідчать про міцний акторський ансамбль: «Загалом акторський ансамбль вистави <...> був найбільшою чеснотою

вистави» [4, с. 148]; вистава «стала виявом найкращих творчих можливостей перейменованого акторського колективу колишніх березільців» [13, с. 120]. «Платон Кречет» залишався в репертуарі протягом довгого часу, а програми різних років свідчать про введення у виставу інших акторів, що обумовлено постійними змінами у трупі в надто непростий для театру період.

Вистава «Платон Кречет» мала значний успіх у глядача та вже за перші два місяці була зіграна 50 разів. Надії, котрі покладалися на виставу щодо реабілітації театру перед владою та «робітничим глядачем», повністю виправдалися. Один з журналістів зазначає: «З великою відповідальністю можна констатувати, що протягом останніх сезонів у харківських театрах жодна п'єса, навіть така майстерна, як “Загибель ескадри”, не дорівнюється успіху “Платона Кречета” <...> На сьогодні театр “Березіль” певний, що коли б було змагання “Платонів”, то в УСРР першість взяли б харківці» [11]. Звісно, такі заяви не можуть правити за об'єктивний показник успіху вистави, але є і багато інших джерел, які відзначають важливість «Платона Кречета» для налагодження діалогу театру з харківським глядачем та художню значущість цієї роботи. «Платон Кречет» знаменував справжню перебудову творчих методів театру в бік сценічного реалізму, психологічної манери виконання, при цьому у виставі зберігалося прагнення «Березолу» до філософського заглиблення в драматичні суперечності сучасності. Одним з показників визнання вистави можна вважати те, що вона «була представлена на міжнародному фестивалі драматичних театрів у Ленінграді в 1936 році» [3, с. 90].

У 1950 році театр знову звернувся до цієї п'єси О. Корнійчука. Нову версію «Платона Кречета» здійснили режисер В. Воронов та художник В. Греченко. Вистава не мала такого резонансу, як перше сценічне прочитання п'єси, це була радше спроба оновити легендарну постановку. Деякі актори втілювали ті ж ролі, що і 15 років тому: Платона знову грав О. Сердюк, Береста — Д. Антонович та Г. Козаченко, Марію Тарасівну — Г. Бабіївна, Бочкарьову — Л. Криницька, Бублика — М. Крушельницький, А. Макаренко та Ф. Радчук, який в попередній виставі був

введений на роль Аркадія через кілька років після прем'єри. Новими виконавцями були також І. Костюченко в ролі Аркадія (у виставі 1935 році актор зіграв епізодичну роль шофера Васи), Р. Колосова в ролі Ліди.

У протоколі обговорення вистави колективом театру перед прем'єрою І. Марьяненко зазначає: «Дуже тяжка річ відновлення п'єси. Треба знайти щось інше, щоб знов зазвучало щось нове. Тим паче, що п'єсу відновлює молодий режисер, а грають майже старі виконавці. Вистава слабша за стару» [7, с. 10]. Подібні думки висловлює і Д. Антонович: «Відновлюючи виставу треба було грати по-новому. Я бачу, що ми хочемо реставрувати, а це не можливо. Її треба було грати по-новому. Нема свіжого підходу» [7, с. 15]. На дорікання керівництва режисер В. Воронов відповідав, що намагався переосмислити твір, але самі актори віднеслися до роботи як до поновлення: «а тому й вистава не повноцінна. Я ставив нові задачі виконавцям, щоб зняти штамп акторського виконання в виставі, яку вони грали <...> вигнати слащавість, сентиментальність, яка була в першій редакції» [8, с. 2]. Також режисер відзначає короткі терміни, що були відведені на роботу, це завадило створенню повноцінної нової вистави, змусило вдатися до повторюваності з попередньою версією.

Вочевидь, у «Платоні Кречеті» 1950 року з організаційних причин не вдалося досягти гармонії між режисерським задумом і акторськими роботами: у колективі бракувало єдиного розуміння підходу до п'єси, а відсутність авторитету В. Воронова, ймовірно, відіграла негативну роль.

Вистава не могла конкурувати з попередньою версією за масштабом резонансу та силою впливу на розвиток колективу. Попри окремі зауваження до темпоритму, преса загалом позитивно оцінила постановку «Платона Кречета» 1950 року. «В цілому режисура (В. Воронов) забезпечила хорошу ансамблевість спектаклю. Гра акторів різних поколінь спрямована на поетизацію радянських людей, їх натхненої творчої праці. Однак, режисерові, на наш погляд, треба було б подумати над тим, щоб надто уповільнений ритм першого акту не випадав із загального стилю спектаклю» [1].

Висновки. Дослідження підтвердило, що вистава «Платон Кречет» (1935) режисера Б. Тягно стала етапною в історії театру «Березіль». Її успіх був обумовлений втіленням актуальних тем, стилістичних ознак періоду активного впровадження соціалістичного реалізму в Україні і тим, що вона засвідчила мистецьку стратегію колективу в умовах зламу: здатність гідно долати художні й політичні виклики після відсторонення Леся Курбаса від керівництва.

Виявлено, що художня стратегія «Березоля» полягала у поєднанні нав'язаних соціальних та літературних трендів із трансформацією власної сценічної традиції. Колектив, зберігаючи філософське заглиблення в драматичні суперечності сучасності, здійснив перехід до сценічного

реалізму та психологічної манери виконання.

Такі методи дослідження дозволили виявити, що цілісність художнього задуму вистави забезпечував, перш за все, синтез режисерських (Б. Тягно), музичних (Ю. Мейтус) та сценографічних (Н. Шифрін) засобів, які працювали на створення єдиного художнього образу. Особливо виразним виглядав у спектаклі перелам в акторському методі: провідні митці, виховані в «Березолі», успішно поєднали березільські засади з новою психологічною глибиною та реалістичністю, що забезпечило виставі високий глядацький інтерес та широкий резонанс. Ця значущість підкреслюється також контрастом із пізнішою постановкою 1950 року, яка не досягла такої цілісності і не мала резонансу подібного масштабу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вербицький П. «Платон Кречет». *Соціалістична Харківщина*. 1950, 28 жовтня.
2. Гарт Б. Розмова з Б. Тягно. *Березілець*. 1935, 5 лютого.
3. Горбенко А. Харківський державний ордена Леніна академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка. Київ: Мистецтво, 1979. 200 с.
4. Гринишина М. Театр української драматургії: Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках. Київ: Інтертехнологія, 2006. 295 с.
5. Історія української літератури: ХХ століття. У 2 кн. Кн. 1: 1910–1930-ті роки: навч. посібник / за ред. В. Г. Дончика. Київ: Либідь. 1993. 784 с.
6. Мейтус Ю. Лейтмотив — весна: Нова постановка театру «Березіль». *Харьков рабочий*. 1935, 5 февраля.
7. Протокол виробничої наради с приводу обговорення вистави «Платон Кречет» (1950) від 26.10.1950. Архівні фонди музею Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 121. Рукопис. 21 арк.
8. Протокол обговорення вистави «Платон Кречет» О. Корнійчука (1950) від 21.10.1950. Архівні фонди музею Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 121. Рукопис. 17 арк.
9. Русанов В. Мар'ян Крушельницький: Біографічна повість. Київ: Молодь, 1985. 168 с.
10. Сисоева Ю. Початок режисерської діяльності М. М. Крушельницького у Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка. *Леся Курбас, Мар'ян Крушельницький. «Березіль»*: зб. ст. Харків: Харківський державний інститут культури, 1997. С. 40–46.
11. Терн Є. П'ятдесятя вистава. *Березілець*. 1935, 3 квітня.
12. Тягно Б. Над этой пьесой интересно работать: Нова постановка театру «Березіль». *Харьков рабочий*. 1935, 5 февраля.
13. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березильці: театральні спогади-роздуми. Київ: Акта, 2008. 347 с.

REFERENCES

1. Verbytskyi, P. (1950, October 28). Platon Krechet [Review of the play *Platon Krechet*]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna* [in Ukrainian].
2. Hart, B. (1935, February 5). Rozмова z B. Tiahnom [Conversation with B. Tyagno]. *Berezilets* [in Ukrainian].
3. Horbenko, A. (1979). *Kharkivskiy derzhavnyi ordena Lenina akademichnyi ukrainskyi dramatychnyi teatr imeni T. H. Shevchenka* [Kharkiv State Order of Lenin Taras Shevchenko Academic Ukrainian Drama Theater]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Hrynyshyna, M. (2006). *Teatr ukrainskoi dramaturhii: Suchasna ta klasychna ukrainska piesa na stsenakh teatriv u 1930-kh rokakh* [Ukrainian Drama Theater: Modern and Classical Ukrainian Plays on Theater Stages in the 1930s]. Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
5. Aheeva, V. P., Boiko, L. S., Briukhovskiy, V. S., Burbela, V. A., Hromova, V. V., Dziuba, I. M., Donchuk, V. H., Zhulynskiy, M. H., Zahoruiko, Yu. A., Zub, I. V., Ivaniuk, S. S., Ilnytskyi, M. M., Kovaliv, Yu. I., Kravchenko, A. Ye., Kryzhanivskiy, S. A., Leta, V. P., Melnyk, V. O., Myshanych, O. V., Morenets, V. P., Naienko, M. K.,... Shumylo, N. M. (1993). *Istoriia ukrainskoi literatury. XX stolittia* [History of Ukrainian Literature. 20th Century]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
6. Meitus, Yu. (1935, February 5). Leitmotyv — vesna: Nova postanovka teatru “Berezil” [Leitmotif — Spring: New production by the Berezil Theater]. *Kharkov rabochyi* [in Ukrainian].
7. Minutes of the production meeting to discuss the play *Platon Krechet*. (1950, October 26). Archival fonds of the Museum of the Taras Shevchenko Kharkiv Theater. Fond 121. Manuscript. Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].
8. Minutes of the discussion of the play *Platon Krechet* by O. Korniyuchuk. (1950, October 21). Archival fonds of the Museum of the Taras Shevchenko Kharkiv Theater. Fond 121. Manuscript. Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].
9. Rusanov, V. (1985). *Marian Krushelnytskyi: Biohrafichna povist* [Marian Krushelnytsky: A Biographical Story]. Kyiv: Molod [in Ukrainian].
10. Sysoieva, Yu. (1997) Pochatok rezhyzerskoi diialnosti M. M. Krushelnytskoho u Kharkivskomu ukrainskomu dramatychnomu teatri im. T. H. Shevchenka [The beginning of M. M. Krushelnytsky's directing career at the Taras Shevchenko Kharkiv Ukrainian Drama Theater]. *Les Kurbas, Marian Krushelnytskyi. Berezil*: [edited volume]. Kharkiv: Kharkiv State Institute of Culture [in Ukrainian].
11. Tern, Ye. (1935, April 3). Piatdesiata vystava [Fiftieth performance]. *Berezilets* [in Ukrainian].
12. Tyagno B. (1935, February 5). Nad etoj pesoj interesno rabotat: Nova postanovka teatru “Berezil” [It is interesting to work on this play: New production of the Berezil Theater]. *Harkov rabochij* [in Russian].
13. Cherkashyn, R., Fomina, Yu. (2008). *My — bereziltsi: teatralni spohady-rozdumy* [We are Berezil Residents: Theatrical Memories and Reflections]. Kyiv, Ukraine: Akta [in Ukrainian].

OLGA DOROFIEIEVA

TRADITIONS OF THE BEREZIL THEATER AND MID-1930S CULTURAL TRENDS IN THE
KHARKIV TARAS SHEVCHENKO THEATER PRODUCTION OF *PLATON KRECHET*

Abstract. The aim of this article is to outline the artistic strategy of the Berezil Theater in the years following Les Kurbas's removal from leadership and to analyze the troupe's response to the ideological and aesthetic shifts that followed. The study focuses on one of the theater's key productions — *Platon Krechet* (1935, directed by Borys Tyahno). A systemic historical approach is employed to trace changes in the ensemble's artistic thinking, complemented by cultural-stylistic and descriptive methods for examining stage aesthetics and acting. The main analytical tool is the reconstruction method, based on archival materials, reviews, and contemporaneous memoirs, which enables the reconstruction of the performance's dynamics. The research novelty lies in offering an objective analysis of a landmark mid-1930s production that Soviet theater scholarship largely interpreted through political lenses. The article highlights the theater's internal struggle to preserve its creative potential. The findings suggest that *Platon Krechet* became a defining production for Berezil not only as a reflection of the rise of socialist realism in Ukraine but also as a response to the artistic and political challenges of the time. The production demonstrated the ensemble's capacity to adapt its aesthetic principles in order to ensure the theater's survival and continued creative work.

Keywords: Kharkiv Taras Shevchenko Theater, history of Ukrainian theater, Berezil culture, Borys Tyahno's directing, socialist realism, Oleksandr Kornychuk's dramaturgy.

Стаття надійшла до редакції 09.11.2025