

УДК 792.2.091.6(477.54):821.133.1.09+792.071.2.027(477.54)(092)
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.295-305>

**ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
П'ЄСИ О. ДЮМА-СИНА “ДРУЖИНА КЛОДА”
У ХАРКІВСЬКОМУ ТЕАТРІ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА (1938)**

Ольга ДОРОФЄЄВА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3049-5185>

*Київський національний університет мистецтв театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 02000;
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна, 61003
e-mail: dorofieievaolga@gmail.com*

Досліджено постанову французької мелодрами Олександра Дюма-сина “Дружина Клода” на сцені Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка 1938 р., здійснену режисером Лесем Дубовиком та художником Василем Греченком. Метою роботи є визначення ролі цієї вистави у збереженні та розвитку художніх і гуманістичних орієнтирів театру в умовах сталінського режиму. Вивчено причини звернення до класичного західноєвропейського репертуару в період жорсткого ідеологічного тиску та впровадження соціалістичного реалізму. З’ясовано, що популярність твору, який ставили у багатьох радянських театрах під назвою “Тропа шпигунів”, пояснено його тематикою, що відповідало параноїдальним фобіям радянського суспільства 30-х років ХХ ст. Водночас, на відміну від інших, режисер Харківського театру вирішив використати оригінальну назву “Дружина Клода”, що вже свідчило про його прагнення уникнути пропагандистських кліше та зосередитися на драмі людського життя. Аналіз базується на тогочасній театральній критиці (статті В. Гавриленка) та пізніших спогадах і дослідженнях (Р. Черкашин, Н. Логвінова, С. Гордєєв), а також архівних документах, що дають змогу встановити головні факти та дати, пов’язані з прем’єрою та історією показів. З’ясовано, що вистава стала значним художнім досягненням, а успіх їй був забезпечений не лише завдяки актуальному змісту, а й продуманій режисерській концепції Л. Дубовика, який наполіг на постановці, підкреслюючи її камерність та можливість для експериментів. Вистава, у якій було всього шість персонажів і єдине місце дії, виявилась “свіжою, легкою та при цьому психологічно глибокою” на тлі монументальних радянських п’єс. Особливу увагу приділено аналізу акторських робіт, завдяки яким було забезпечено успіх вистави. Зазначено, що Валентина Чистякова (роль Цезарини) створила глибокий та реалістичний образ жінки, що заплуталася у своїй брехні. Акторці вдалося подолати в цій роботі власний та ідеологічний схематизм. Її гра викликала симпатію глядачів, незважаючи на те, що її героїня була шпигункою. Роль шпигуна Кантаньяка стала важливим досягненням для актора Миколи Назарчука, який створив образ мовчазного, проте впливового “злого

генія”. Натомість виконання Лесем Сердюком ролі вченого Клода було більш прямолінійним і відповідало ідеалам “непідкупного патріота”, що робило цей образ дещо спрощеним порівняно з першоджерелом. Виявлено, що “негативні” персонажі вигравали за силою акторської виразності та впливу на глядача. Зрештою, порівняно постановку 1938 р. з її повторним зверненням 1965 р. в режисурі Анатолія Літка, яке, за свідченнями, не мало такого резонансу. Це підтверджує унікальність та важливість першої версії, яка стала частиною історії театру, що зберіг свої художні та гуманістичні цінності, попри складні часи.

У висновках подано значний художній успіх вистави “Дружини Клода” на сцені Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка 1938 р. Цьому сприяли камерна режисерська концепція Л. Дубовика та яскраві акторські роботи (В. Чистякова, М. Назарчук). Вистава – успішна адаптація європейської психологічної драми до вимог часу. Її головна відмінність від типової радянської драматургії полягала у зміні художньої форми: замість масового пафосу було обрано психологічну камерність, де головним виразником стала майстерність актора. Ця постава була важливою в умовах трансформації театру після розгрому “Березільської школи”.

Ключові слова: історія українського театру, “Березільська культура”, Валентина Чистякова, ідеологічна регламентація в театрі, західноєвропейський репертуар.

Постановка проблеми. Репертуар Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка (колишній “Березіль”) у другій половині 30-х років минулого століття, безумовно, є відображенням загальних ідеологічних тенденцій у тогочасній театральній культурі України. На фоні посилення суворої ідеологічної регламентації репертуар театру зазнав кардинальних змін порівняно з добою керівництва Леся Курбаса. Домінувала лінія соціалістичного реалізму, представлена п’єсами О. Корнійчука (“Загибель ескадри”, “Платон Кречет”, “Банкір”, “Правда”, “Богдан Хмельницький”), І. Микитенка (“Бастилія Божої матері”) та інших, а також класичними українськими творами (“Дай серцю волю, заведе в неволю” та “Пошилися в дурні” М. Кропивницького, “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого). Такий репертуар, очевидно, відповідав прямим політичним настановам або кон’юнктурним запитам у період згорання художнього авангарду.

На цьому репертуарному тлі особливо привертає увагу вистава “Дружина Клода” за однойменною французькою мелодрамою О. Дюма-сина. На перший погляд, її поява вписується у загальну практику адаптації зарубіжної драматургії – сюжет п’єси був докорінно переосмислений перекладачем та режисером відповідно до політичних запитів часу. Водночас вистава користувалася неабияким глядацьким успіхом та була визнана художнім досягненням цього періоду, великою мірою завдяки виразним акторським роботам.

Проблема статті полягає у визначенні ідеологічного тиску, що позначився на інтерпретації класичного зарубіжного твору. Як наслідок, оригінальна французька мелодрама про сімейну трагедію була трансформована на типовий для радянської ідеології сюжет про шпигунів, зраду та ідейну боротьбу. Це призвело до повного підлаштування змісту п’єси до вимог влади і може свідчити про безсилля театру перед суворою ідеологічною

регламентацією. Можна припустити, що акторські роботи, які зберегли високі стандарти березільської школи, могли стати тим елементом, який ще вирізняв цю постановку на тлі загального заідеологізованого репертуару. Важливим чинником популярності вистави стала й камерна форма, запропонована режисерською концепцією.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Можна виділити декілька типів джерел, на які посилається авторка у цьому дослідженні. Аналіз ґрунтується на рецензії В. Гавриленка, що була опублікована безпосередньо після прем'єри вистави 1938 р. Авторка опрацювала також статті В. Морського, А. Кострова, надруковані в Харкові російською мовою, які не були залучені до джерел. Використано і більш пізні дослідження спогадами та аналізом театральної діяльності того періоду, що дає змогу отримати ширшу картину, менш ідеологізовану. Таким чином, роботи Р. Черкашина та Ю. Фоміної, а також Н. Логвінової є важливими для розуміння суспільного та культурного контексту періоду. Також виставу розглянуто у залучених мистецтвознавчих дослідженнях А. Горбенка та С. Гордєєва під різним ракурсом, що обумовлено датою видання. Вочевидь, книга А. Горбенка є важливим документом радянської театрознавчої школи, в якій містяться важливі фактичні матеріали, однак в якій відчутна ідеологічна тенденційність. Натомість робота С. Гордєєва є спробою деідеологізувати історію Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка та зосередитися на особливостях акторського методу В. Чистякової. Авторка також використовує окремі первинні архівні документи, що дає змогу встановити головні факти та дати, пов'язані зі створенням вистави та подальшою історією її показів.

Постановка завдань. Мета статті – визначення ролі вистави “Дружина Клода” 1938 р. у збереженні та розвитку художніх і гуманістичних орієнтирів Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка у 30-х роках ХХ ст. Для досягнення мети було реалізовано такі завдання: проаналізувати режисерську концепцію Л. Дубовика та сценографію В. Греченка; охарактеризувати акторські засоби, зокрема в роботах В. Чистякової та М. Назарчука, важливі для успіху вистави; посилаючись на різні джерела, реконструювати особливості спектаклю та пояснити його успіх у глядачів, незважаючи на тогочасні ідеологічні вимоги.

Виклад основного матеріалу. Вибір для сценічного втілення французької мелодрами Олександра Дюма-сина, що була написана 1873 р., може здатися, на перший погляд, несподіваним. Насправді цей твір ставився в другій половині 30-х років у багатьох радянських театрах під назвою “Тропа шпигунів”, тобто був досить популярний. Таку популярність можна пояснити тематикою п'єси, яку, керуючись радянською ідеологією, легко прилаштували до значної кількості сфабрикованих справ про виявлення державних зрадників. Ці справи активно обговорювали, оскільки тема шпигунства була актуальною, а сюжети про викриття та покарання підступних злочинців були популярними на сценах та в кіно.

У колективі Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, однак, були сумніви щодо вибору такого матеріалу. Р. Черкашин згадує: “Спершу всі з недовірою сприйняли пропозицію Л. Дубовика взяти «Дружину Клода» заради бенефісної ролі для В. Чистякової. Проти постановки мелодраматичної п'єси,

розрахованої лише на зовнішній касовий успіх, серед інших виступив і я. Утім, Л. Дубовик наводив переконливі аргументи, як-от: «П'єса камерна, в ній лише шість персонажів і єдине місце дії; над такою виставою зручно працювати експериментально, паралельно з репетиціями «Богдана Хмельницького». Крім того, твір має актуальний зміст: у ній розвінчується міжнародний шпіонаж» [8, с. 155].

Цікаво, що для вистави у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка вирішили використати саме назву оригінального твору – «Дружина Клода», а не сучасної його «крикливої» версії. Визнати в тогочасній пресі позитивні якості твору було неможливо, вважаючи на обов'язковість критики так званого «буржуазного» мистецтва. Театрознавці того часу були змушені в оцінці драматургії О. Дюма-сина дорікати на відсутність соціальної критики, однак зовсім не помічати майстерності представника школи «добре зробленої п'єси» також було неможливо: до уваги брали правдиве зображення побуту та звичаїв, виразні портретні риси героїв та вмілу побудову інтриги.

Отже, в п'єсі О. Дюма-сина дія розгортається надзвичайно цікаво, стрімко і послідовно, з виразними мелодраматичними ефектами. Актуальності твору, співзвучності з радянським часом додав український переклад Ю. Смолича – відомого письменника, журналіста та театрального критика. Він змінює деякі акценти п'єси, що призвело до трансформацій характерів деяких персонажів. Зокрема, в п'єсі О. Дюма-сина достатньо виразна моралізаторська лінія на релігійному ґрунті: набожність була притаманна позитивним героям, а безбожників вважали за сюжетом негативними персонажами. Цілком зрозуміло, що така ідея сприймалася в контексті радянського атеїстичного та матеріалістичного світогляду як апологетика релігії, тож нівелювалася під час перекладу. Наприклад, це призвело до спрощення психологічного конфлікту одного з головних персонажів, вченого Клода. Цей образ після втручання перекладача значно втратив глибину, що суттєво ускладнило завдання для актора.

Роль Клода Рупе виконували Л. Сердюк та В. Стеценко. Майже в усіх відгуках увагу зосереджували на грі Л. Сердюка – на той час одного з найбільш відомих акторів у трупі, виконавця головних ролей у більшості вистав того періоду. Рецензенти вказують на певну спрощеність образу Клода у виконанні Л. Сердюка через намагання актора надати героєві більшої відповідності радянським ідеалам, рішучості та твердості, які скоріше не властиві Клоду в літературному першоджерелі. Таку оцінку можна знайти в спогадах Р. Черкашина: «У виконанні Олександра Сердюка Клод постав мужньою, суворою людиною. Його образ сприймався в душі пропагандистських радянських творів про викриття іноземних шпигунів непідкупними та стійкими патріотами, невідвладними демонічним жіночим чарам» [8, с. 156]. Виразним у своїй патріотичності здається образ Клода і критику В. Гавриленку: «Приємно бачити артиста О. І. Сердюка в ролі позитивного героя. З великим тактом і переконливістю він змальовує привабливу постать ученого-патріота, Клода Рупе, для якого інтереси батьківщини понад усе. Свій образ Сердюк змальовує скупими, але майстерними і природними рисами» [1].

Можна зрозуміти, що Л. Сердюк у втіленні ролі Клода зробив його більш благородним, непідкупним, стійким, і в цьому були як певна спрощеність та поверххневисть, так і відповідність тогочасним уявленням про позитивного героя.

Особливим образом вистави була дружина Клода, Цезарина, яку зіграла В. Чистякова. В другій половині 30-х років ХХ ст. розкриваються нові сторони творчого потенціалу актриси, та її героїня в “Дружині Клода” є одним із перших значних досягнень, яке вводить її до категорії найкращих українських драматичних актрис.

Акторська перемога В. Чистякової стосувалася як подолання схематизму цієї ролі в п'єсі, так і відходу від деякого власного формалізму в трактуванні негативних героїнь. За акторкою закріпилося стійке амплуа фатальної жінки із підкресленням драматичних, демонічних рис після виконання низки ролей у виставах тогочасної радянської драматургії (Машиністка Ольга, “Шпана”, 1926; Буржуазія, “Жовтневий огляд”, 1927; Ярославна, “Яблуневий полон”, 1927; Дора, “Пролог”, 1927; Дама, “Алло, на хвилі 477”, 1927; Валя, “Заповіт пана Ралка”, 1930; Іда Брук, “Невідомі солдати”, 1931). Подібні методи можна було застосувати й для втілення шпигунки Цезарини, однак В. Чистякова в “Дружині Клода” не вдавалася до цього. Вона створила реалістичний образ зовні кокетливої, легковажної жінки, хоча насправді розгубленої та заляканої, яка заплуталася у своїй брехні й переживає глибоку драму. В. Чистякова розкривається в цій роботі як акторка високої техніки та проникливого розуміння образу. Таку подвійну суть Цезарини помічає і Р. Черкашин: “Створений В. Чистяковою сценічний образ захоплював сполученням чарівності, феєрверком несподіваних психологічних нюансів. Янголоподібна за зовнішністю золотава білявка, Цезарина здавалася майже беззахисною у своїй тендітній жіночості, але насправді віртуозно застосовувала власну вправність у відчайдушній брехні” [8, с. 155–156].

У Р. Черкашина можемо знайти й цікаві спостереження щодо реакції глядачів на образ шпигунки: “Проте, як не дивно, Цезарина В. Чистякової не викликала відрази у глядачів, яким важко було подолати мимовільну симпатію до привабливої жінки. Саме до такого ефекту й прагнули режисер та актриса, розкриваючи небезпечну силу талановитого у своїх зовнішніх проявах авантюризму” [8, с. 156].

Засоби для втілення образу Цезарини актриса добирала, звісно ж, спільно з режисером, однак більшість дослідників, аналізуючи цю роботу, радше підкреслюють “актороцентричну” концепцію створення ролі, наголошуючи, насамперед, на особистих досягненнях В. Чистякової. Не можна зовсім ігнорувати той факт, що період роботи над виставою збігається з надто складним і драматичним етапом як діяльності театру, так і самої В. Чистякової, з огляду на те, що вона була дружиною Леся Курбаса. Дослідниця Н. Логвінова, яка особисто спілкувалася з актрисою, зазначає: “В. Чистякова згадувала, з яким трудом їй далася роль Цезарини. <...> Сцена, коли Клод дізнається про зраду дружини, давалася В. Чистяковій нелегко” [5, с. 152]. Вочевидь, окрім випробовувань професійного плану, тут йдеться й про особисту драму акторки.

Багато уваги приділяє аналізу особливостей ролі Цезарини С. Гордєєв, який вважає цю роботу однією з найвизначніших у всій творчій біографії В. Чистякової: “актриса грає Цезарину, не розкриваючи усіх її душевних якостей одразу, примушує глядача разом із нею зніматися з образу одну за одною маски, поступово викриваючи суть характеру. Актриса вирішує «одурити» глядача, так само як був одурений Клод. Вона починає шукати пристосування-метафори, які могла б розкрити внутрішнє ество цієї жінки” [3, с. 34]. Дослідник у статті досить детально реконструює окремі сцени вистави, щоб розкрити пристосування, застосовані В. Чистяковою.

Роль шпигуна Кантаньяка, сподвижника Цезарини, виконували актори М. Крушельницький та М. Назарчук. Ось як характеризує відмінності в підході до ролі Р. Черкашин: “Різні інтерпретації образу замаскованого під скромного провінціального комерсанта шпигуна Кантаньяка запропонували М. Крушельницький та М. Назарчук. Крушельницький трактував свого персонажа як цинічного знавця людських пристрастей, управного майстра таємних інтриг світового рівня. Якщо герой Крушельницького вмів грати на егоїстичних струнах розпусниці Цезарини, то простого зовні, але насправді тонкого психолога Катаньяка–М. Назарчука сама звабниця сподівалася використати у власній грі” [8, с. 156]. Цікаво, що більшість згадок в тогочасній пресі залишилося саме про гру М. Назарчука. Майже завжди, коли роль виконував хтось в дубль з М. Крушельницьким, він залишався практично непоміченим через увагу до знаменитого актора, а на той час – ще й художнього керівника театру. Можна зробити припущення, що роль Кантаньяка не стала у творчій біографії М. Крушельницького справді успішною роботою. Втім, виконував він її недовгий період часу, бо в програмках пізніших років зазначено, що цю роль уже грають М. Назарчук та Ю. Тітов.

Роль Кантаньяка стала важливим досягненням у творчій біографії актора М. Назарчука. Він створив образ шпигуна, який впродовж майже усієї дії вистави залишається значущою фігурою. Використовуючи доволі стримані зовнішні засоби виразності, актор виглядав таким собі мовчазним, злим генієм Цезарини. Маленький на зріст та скромний, неприродно люб’язний та методичний, майже непомітний, він водночас сприймався майже як головна постать вистави. У більшості відгуків простежуємо, що успіх постанови визначають саме акторські роботи В. Чистякової та М. Назарчука. Критики також порівнюють майстерність цих виконавців: “Такий же закінчений і реалістично окреслений тип агента розвідки створює М. П. Назарчук” [1]. Вочевидь, акторові вдалося дуже виразно втілити на сцені лицемірство, притаманне Кантаньяку. Можна стверджувати, що ця робота стала однією з найзначніших у його біографії. М. Назарчук дебютував у театрі “Березіль” у постановках Леся Курбаса, виконуючи епізодичні ролі. А в 30-х роках минулого століття він інтегрував здобуту там акторську техніку та зовнішню виразність у новий сценічний контекст, зосередившись на достовірному втіленні характерів. Саме цей період став у його творчості найбільш плідним та, на жаль, останнім: М. Назарчук загинув на фронті в роки Другої світової війни.

Про особливості гри інших виконавців відомо зовсім небагато. Характерну роль служниці Едме грали Н. Лихо та Ю. Фоміна, а трохи пізніше, як можна довідатись із програмок, в цьому образі виходила на сцену й В. Радіонова. Найбільша кількість відгуків залишилася про виконання цієї ролі актрисою Ніною Лихо, яка ввійшла до колективу шевченківців за два роки до цього, 1936 р. Вочевидь, акторці вдалося втілити роль служниці з легким та природним гумором. Коротку згадку про її виконання дає Р. Черкашин: “Характерна актриса Ніна Лихо яскраво змальовувала простодушну аморальність повірниці Цезарини Едме – роль, яку з успіхом грала також Ю. Фоміна” [8, с. 156].

Ще один важливий жіночий образ у виставі – це Ревекка, секретарка Клода, таємно закохана в нього. Цю роль виконували С. Федорцева та Л. Остроумова. Р. Черкашин так визначає зовнішні риси цього персонажу: “Цілковитою протилежністю до Цезарини була її суперниця Ревека, що у виконанні С. Федорцевої виглядала як аскетично цнотлива стримана чорноволоса красуня, у всій поведінці котрої виявлялася справжня душевна чистота” [8, с. 156]. Очевидно, цей образ виглядав більш схематичним і спрощеним на тлі опуклих та детально розроблених героїв В. Чистякової та М. Назарчука. Загалом, якщо вдатися до розподілу персонажів вистави на позитивні та негативні, можна зауважити, що останні суттєво виграють за силою виразності та впливу на глядача. Досить спрощеним та сухим виглядав молодий аспірант Клода Антоній, закоханий в Цезарину, у виконанні актора Дмитра Пономаренка. Хоча в збережених програмках не зазначено інших виконавців, Р. Черкашин уточнює: “У цій ролі по черзі виступали кілька молодих акторів, гордих самою можливістю випробувати себе у сценічному ансамблі з В. Чистяковою” [8, с. 156], встановити ж їх прізвища практично неможливо. Акторський ансамбль був визнаний головною сильною стороною вистави “Дружина Клода”, незважаючи на окремі критичні зауваження щодо постановки загалом.

Вирішальним фактором успіху акторських робіт стала продумана режисерська концепція. Р. Черкашин, зазначаючи особливості трактування твору О. Дюма-сина, реалізованого Л. Дубовиком, використовує таку характеристику: “Застосована режисером експресивно-психологічна розробка матеріалу п’єси” [7, с. 13]. Високу характеристику режисерської майстерності постановника в “Дружині Клода” дає і Н. Логвінова, вважаючи цю роботу багато в чому показовою: “В цій виставі чітко відстежується метод Л. Ф. Дубовика. Ритм дії, зміст побудови мізансцени – все працювало на «режисерську форму» вистави” [5, с. 153]. Також знаходимо загальну позитивну оцінку всіх компонентів вистави, що об’єднувалися режисерським задумом, в А. Горбенка: “Спектакль, завдяки продуманій режисерській трактовці, загальній високій культурі оформлення, злагодженому акторському ансамблю, дістав позитивну оцінку в пресі і довго зберігався в репертуарі” [2, с. 113]. Цікаво, що і Р. Черкашин, і Н. Логвінова, і А. Горбенко аналізують “Дружину Клода” через роки після її постановки, розуміючи її значення в тогочасному репертуарі театру. В той час як у пресі, безпосередньо після прем’єри, режисура не стала головним об’єктом уваги.

Художнє рішення “Дружини Клода” створив В. Греченко, учень М. Бурачека та О. Хвостенка-Хвостова, який з середини 30-х років все активніше працює в театрі ім. Т. Г. Шевченка, багато в чому визначаючи сценографічні тенденції цього періоду, що були зовсім не схожими на експерименти В. Меллера 20-х – початку 30-х років ХХ ст. На жаль, не збереглося матеріалів, які могли б послугувати для реконструкції декорації “Дружини Клода”, натомість можемо знайти загальні фрази, за якими важко створити уявлення про сценографію вистави. Р. Черкашин пише: “Гарний інтер’єр – вітальню у домі Клода – побудував В. Греченко. Цей молодий художник щоразу успішніше стверджував себе як талановитий сценограф” [8, с. 156]. Критик В. Гавриленко вдається до такої характеристики – “стильне оформлення художника” [1]. Розуміючи основні підходи театральних художників того періоду та знаючи, що у виставі не передбачалося зміни місця дії, можна припустити, що на сцені було доволі реалістично, а може й буквально дотично відтворено побутову обстановку французького будинку другої половини ХІХ ст. Дуже вірогідно використовували так звану павільйонну декорацію, доречно саме для показу інтер’єру приміщення.

Таким чином, незважаючи на побоювання, що турбували артистів театру на початку роботи над виставою, на долю “Дружини Клода” випав великий успіх. Він був зумовлений кількома факторами. Попри те, що сюжетна канва (герой-патріот, розвінчування шпигунства) органічно вписувалася в ідеологічний запит 30-х років, головний прорив полягав у сценічно-просторовому рішенні: вистава пропонувала камерний, інтимний простір дії. Саме завдяки відходу від монументальних, масових і перевантажених агітаційних п’єс радянської драматургії того часу зумовлені особлива привабливість та свіжість “Дружини Клода”. Камерність вистави дала змогу висунути на перший план витончену акторську гру та глибину психологічного аналізу, які були завуальовані або втрачалися у великих, ідеологічно “прямолінійних” постановках. Р. Черкашин зазначає, як “Доля вистави «Дружина Клода» довела, що Л. Дубовик не помилився у своєму задумі. Театральна критика і глядачі визнали постановку одним із шедеврів режисерської та акторської майстерності” [8, с. 155].

Незважаючи на глядацьке визнання, вистава в репертуарі не закріпилася, оскільки в наказі від 22 лютого 1941 р. знаходимо розпорядження: “В зв’язку з виключенням з репертуару театру постанови “ДРУЖИНИ КЛОДА”, все матеріальне оформлення цієї п’єси розібрати і здати до комори театру” [6].

Водночас є свідчення, що камерна та досить мобільна вистава “Дружина Клода” стала в пригоді в роки війни, коли складні умови існування театру вимагали саме таких за форматом творів. Збереглася російськомовна афіша [4], з якої дізнаємося, що 14 та 15 серпня 1943 р. актори театру грали цю виставу в узбецькому м. Маргілан (частина колективу перебувала в цьому районі в евакуації) у не зовсім звичному складі. На афіші перелічені актори В. Чистякова, О. Сердюк, Ю. Фоміна, Н. Лихо, С. Федорцева, Н. Герасимова (вірогідно в дубль грала роль Ревекки), В. Стеценко та І. Гавришко (можемо припустити, що перший виконував роль Антонія, а другий – Кантоньяка). Такий склад був обумовлений необхідністю підлаштовувати вистави

репертуару до акторів, які опинилися разом в евакуації, тож часто залучалися виконавці, які раніше не були задіяні в цій виставі або взагалі прийшли з іншого театру, та через родинні зв'язки чи з інших причин перебували в одному місті з шевченківцями.

У 1965 р. п'єсу “Дружина Клода” було знову поставлено в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка. Прем'єра нової сценічної версії твору відбулася 16 травня. Постановником вистави цього разу став Анатолій Літко, який два роки тому розпочав режисерську кар'єру, сценографом – О. Костюченко. Роль Клода виконували Л. Тарабаринов та В. Шевченко, Цезарини – Рея Колосова, Ревекки – Л. Капуста, В. Коваленко та Л. Попова, Кантоньяка – В. Івченко, Едме – Н. Тимошенко та Ю. Фоміна, Антонія – Є. Максименко та В. Маляр [2, с. 113]. Цікаво, що серед виконавців була Ю. Фоміна, яка виконувала роль служниці Едме у першій версії вистави. Ймовірно, вона мала стати свого роду опорою для зовсім молодих акторів, була безпосереднім зв'язком з виставою 1938 р. Однак детальніше проаналізувати цю виставу важко. Зважаючи на спогади та відгуки у пресі, цього разу “Дружина Клода” не мала того резонансу, як попередня сценічна інтерпретація.

Висновки. Постав “Дружини Клода” 1938 р. стала помітним художнім досягненням Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка завдяки продуманій режисерській концепції Л. Дубовика, що передбачала постановку на камерній сцені, та виразним акторським роботам (особливо В. Чистякової та М. Назарчука). У виставі було успішно адаптовано європейську драматургію до вимог часу з одночасним збереженням психологічної глибини твору. Принципова відмінність вистави від типової ідеологізованої радянської драматургії полягала не у відмові від тематики, а у зміні її художньої форми: переході від масового пафосу до психологічної камерності, де майстерність актора стала головним засобом виразності. Повторне звернення театру до цієї п'єси 1965 р. не мало такого резонансу, що свідчить про оригінальність та важливість вистави 1938 р. в умовах трансформації “березільської школи”, яка свого часу вважалася фундаментом для розвитку колективу, однак зазнала розгрому у середині 30-х років минулого століття.

Список використаної літератури та джерел

1. Гавриленко В. “Дружина Клода”: прем'єра в театрі ім. Т. Г. Шевченка. *Соціалістична Харківщина*. 1938, 21 грудня.
2. Горбенко А. Г. *Харківський державний орден Леніна академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка*. Київ : Мистецтво, 1979. 200 с.
3. Гордєєв С. І. Творчість В. Чистякової у контексті режисерсько-педагогічних пошуків Л. Курбаса та М. Крушельницького. *Лесь Курбас, Мар'ян Крушельницький “Березіль”* : зб. статей. Харків : ХДК, 1997. С. 28–39.
4. Жена Клода. Афіша, 1943 р. Зберігається в музеї Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. Ф. № 72 “Дружина Клода”.

5. Логвинова Н. Р. Лесь Дубовик – режисер та людина. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. Харків : Вид-во ТОВ “С. А. М.”, 2012. Вип. 37. С. 151–159.

6. Наказ № 28 від 22.02.1941 [Машинопис]. Зберігається в Державному архіві Харківської області. Ф. № Р.-5672, од. зб. 2.

7. Черкашин Р. О. Л. Ф. Дубовик: Заслужений артист УРСР. Харків : Харківський український державний драматичний театр УРСР ім. Шевченка, 1947. 16 с.

8. Черкашин Р. О., Фоміна Ю. Г. Ми – березильці: театральні спогади-роздуми. Київ : Акта, 2008. 335 с.

References

1. Navrylenko, V. (1938). “Druzhyna Kloda”: prem'iera v teatri im. T. H. Shevchenka. *Sotsialistychna Kharkivschyna*, 21 hrudnia.

2. Horbenko, A. H. (1979). Kharkivs'kyj derzhavnyj ordena Lenina akademichnyj ukrains'kyj dramatychnyj teatr imeni T. H. Shevchenka. Kyiv: Mystetstv.

3. Hordieiev, S. I., Tvorchist', V. (1997). Chystiakovoi u konteksti rezhysers'ko-pedahohichnykh poshukiv L. Kurbasa ta M. Krushel'nyts'koho. *Les' Kurbas, Mar'ian Krushel'nyts'kyj “Berezil”*: zб. statej. Kharkiv: KhDIK, 28–39.

4. Zhena Kloda. Afisha, 1943 r. Zberehaiet'sia v muzei Kharkivs'koho teatru im. T. H. Shevchenka. F. № 72 “Druzhyna Kloda”.

5. Lohvynova, N. R. (2012). Les' Dubovyk – rezhysser ta ljudina. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*: zб. nauk. statej, Kharkiv: Vyd-vo TOV “S. A. M.”, 37, 151–159.

6. Nakaz № 28 vid 22.02.1941 [Mashynopys]. Zberihaiet'sia v Derzhavnomu arkhivi Kharkivs'koi oblasti. F. № R.-5672, od. zб. 2.

7. Cherkashyn, R. O. (1947). L. F. Dubovyk: Zasluzhenyj artyst URSR. Kharkiv : Kharkivs'kyj ukrains'kyj derzhavnyj dramatychnyj teatr URSR im. Shevchenka.

8. Cherkashyn, R. O. & Fomina, Yu. H. (2008). Мы – berezil'tsi: teatral'ni spohady-rozdumy. Kyiv: Akta.

**FEATURES OF THE STAGE INTERPRETATION
OF “LA FEMME DE CLAUDE” BY A. DUMAS FILS
AT THE TARAS SHEVCHENKO KHARKIV THEATRE (1938)**

Olga DOROFIEIEVA

*K. Karpenko-Kary Kyiv National University
of Theatre, Film and Television Art,
40 Yaroslaviv Val Str., Kyiv, Ukraine, 02000;
Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts.
11/13 Constitution Square, Kharkiv, Ukraine, 61003
e-mail: dorofieievaolga@gmail.com*

This article examines the 1938 production of Alexandre Dumas fils’s melodrama “Claude’s Wife” (*La Femme de Claude*) at the Shevchenko Drama Theatre in Kharkiv, which was directed by Les Dubovyk and designed by Vasyl Hrechenko. The *purpose* of the work is to determine the role of this production in preserving and developing the theatre’s artistic and humanistic milestones under the constraints of the Stalinist regime. The author explores the reasons for the strategic turn to classical Western European repertoire during a period of intense ideological pressure and the mandatory enforcement of Socialist Realism. It is established that while the work was performed in many Soviet theatres under the politicized title “The Trail of Spies”, the Kharkiv theatre’s choice of the original title demonstrated a desire to avoid propaganda clichés and focus on individual human drama.

The *analysis* is grounded in contemporary theatrical criticism specifically the articles of Vasyl Havrylenko alongside later memoirs and research by Roman Cherkashyn, Nina Lohvinova, and Serhii Gordieiev, as well as archival documents that confirm key facts of the production. The *research* reveals that the play became a significant artistic achievement due to the thoughtful *directorial concept* of Les Dubovyk, who emphasized psychological intimacy and experimentation. With only six characters and a single setting, the production offered a fresh and psychologically profound alternative to the monumental Soviet plays of the time.

Particular attention is paid to the *acting performances* which ensured the success of the play. Specifically, Valentyna Chystiakova’s portrayal of Cesarina successfully transcended ideological clichés to create a realistic image of a woman entangled in deception while winning audience sympathy. The *study* further evaluates Mykola Nazarchuk’s performance as the spy Cantagnac, depicted as a silent yet influential “evil genius”, and Les Serdiuk’s more straightforward interpretation of Claude as an incorruptible patriot. It is established that the “negative” characters possessed greater expressive power and audience impact than the simplified original prototypes. Finally, a comparison with the 1965 revival confirms the *scientific importance* of the 1938 version as a successful adaptation of European psychological drama that maintained stage culture despite ideological oppression.

The *conclusions* state that the success of “Claude’s Wife” was driven by the chamber *directorial concept* and vivid acting which allowed for the successful adaptation of European drama to the requirements of the era. This production was vital during the transformation of the theatre following the destruction of the “Berezil school”.

Keywords: history of Ukrainian theatre, “Berezil culture”, Valentyna Chystiakova, ideological oppression in the theatre, Alexandre Dumas fils, Western European drama repertoire.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.

Прийнята до друку 24.11.2025 р.

Опублікована 24.01.2026 р.