

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

На правах рукопису

СУХОВЄЄНКО КАТЕРИНА ІГОРІВНА

УДК 821.161.2-2 Плужник.09

**ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ Є. ПЛУЖНИКА
І УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ 1920–1930-Х РОКІВ**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
Борзенко Олександр Іванович,
доктор філологічних наук, професор

Харків – 2015

ЗМІСТ

ВСТУП	4
 РОЗДІЛ 1. ДРАМАТУРГІЯ Є. ПЛУЖНИКА: НАУКОВО-КРИТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	9
1.1. П'єси Є. Плужника в оцінці критиків і літературознавців	9
1.2. Теоретичні засади вивчення драматургії Є. Плужника	20
Висновки до розділу 1	35
 РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТ.: СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ТА КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ	37
2.1. 1917 – 1923 рр.: доба панування агітаційної п'єси	39
2.2. 1924 – 1929 рр.: становлення української радянської драматургії	49
2.3. 1930 – 1939 рр.: соцреалістична українська драматургія	65
Висновки до розділу 2	74
 РОЗДІЛ 3. ТРАДИЦІЇ «НОВОЇ ДРАМИ» У П'ЄСАХ Є. ПЛУЖНИКА («ПРОФЕСОР СУХОРАБ», «У ДВОРІ НА ПЕРЕДМІСТІ»)	78
3.1. Риси «нової драми» у п'єсі Є. Плужника «Професор Сухораб»	82
3.2. Проблемно-тематична і художня специфіка п'єси Є. Плужника «У дворі на передмісті»	99
Висновки до розділу 3	121
РОЗДІЛ 4. «ЗМОВА У КИЄВІ»: ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНИЙ	

	3
СПЕКТР, ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ	124
4.1 Тема шкідництва в трагікомедії «Змова у Києві»	127
4.2 Національний дискурс у трагікомедії «Змова у Києві»	148
4.3 Проблема міжособистісних взаємин у трагікомедії «Змова у Києві»	159
Висновки до розділу 4	174
 ВИСНОВКИ	 177
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	 185

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Перші десятиліття ХХ століття в Україні ознаменувалися суттєвими суспільно-історичними зрушеннями, які істотно вплинули на становлення та розвиток літературного життя. Драматургічне мистецтво позначилося активними творчими пошуками молодих авторів, які увійшли до української літератури в перші пореволюційні роки. Найбільшою популярністю користувалися драматичні твори М. Куліша, І. Кочерги та ін. Літературно-художню практику саме цих авторів розглянуто в більшості наукових робіт, присвячених українській драматургії перших десятиліть ХХ ст. Проте літературний процес того часу представлено багатьма іменами менш відомих драматургів, без вивчення творчості яких неможливо відтворити об'єктивну картину літературного процесу 1920 – 1930-х рр.

Драматична спадщина Є. Плужника складається з трьох творів – «Професор Сухораб», «У дворі на передмісті», «Змова у Києві». Перші дві п'єси з'явилися на сторінках журналу «Життя й революція» 1929 р., але їх так і не було втілено у театральних постановках. Трагікомедію «Змова у Києві» (завершену 1933 р.) у повному обсязі було опубліковано 1989 р. і також жодного разу не інсценізовано. Через це драматичні твори Є. Плужника, на відміну від його поезій, тривалий час залишалися поза увагою літературознавців. Поодинокі статті, присвячені дослідженню п'єс автора, з'явилися друком після реабілітації митця в 1956 р., а також після перевидання його текстів у 1992 р. Донині ж наукове осмислення п'єс «Професор Сухораб», «У дворі на передмісті» та «Змова у Києві» репрезентовано здебільшого побіжними згадками (В. Державін, Ю. Лавріненко) або вивченням окремих аспектів проблематики та поетики (Л. Скирда, Л. Череватенко та ін.). Проте глибокого та різнопланового літературознавчого аналізу драматичних текстів автора, різнопланового

висвітлення його місця в тогочасному літературно-мистецькому житті, досі так і не здійснено.

Актуальність дисертаційної роботи обумовлена потребою комплексного дослідження ідейно-естетичних особливостей драматичних творів Є. Плужника у зв'язках із основними тенденціями української драматургії окресленого періоду. Поглиблений аналіз, вивчення творів «Професор Сухораб», «У дворі на передмісті», «Змова у Києві» в контексті тогочасної літературно-мистецької ситуації дозволить повніше відтворити картину творчості письменника, а також висвітлити специфічні риси літературного процесу перших десятиліть минулого століття та встановити місце автора в ньому.

Зв'язок роботи з науковими планами, темами, програмами. Дисертація виконана відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна та пов'язана з основним напрямком її роботи щодо проблеми «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури XI – XXI ст.». Тема й план-проспект дисертації затверджені на засіданні Бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 2 від 15 травня 2012 року).

Мета дослідження – розкрити основні ідейно-художні особливості п'єс Є. Плужника у зв'язках з українською драматургією 1920–1930-х років, схарактеризувати творчу еволюцію драматурга.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

- проаналізувати особливості рецепції драматургії Є. Плужника;
- визначити основні проблемно-тематичні комплекси та поетикальні особливості української радянської драматургії 1920 – 1930-х рр.;
- розглянути проблему протистояння поколінь у драмі «Професор Сухораб»;

- осмислити особливості втілення теми родини в п'єсі «У дворі на передмісті»;
- дослідити риси «нової драми» у творах «Професор Сухораб» та «У дворі на передмісті»;
- схарактеризувати проблему «шкідництва», специфіку художнього вираження національного питання та міжособистісних стосунків у трагікомедії «Змова у Києві».

Об'єкт дослідження – драматичні твори Є. Плужника «Професор Сухораб», «У дворі на передмісті», «Змова у Києві» у зв'язках із українською драматургією 1920 – 1930-х рр.

Предмет дослідження – ідейно-художні особливості п'єс Є. Плужника у контексті художніх пошуків українських драматургів 1920 – 1930-х років.

Теоретико-методологічну основу роботи складають праці українських та зарубіжних дослідників, присвячені вивченню понять «нова драма» (В. Халізов, Т. Шах-Азизова та ін.), «експресіонізм» (Л. Петренко, Л. Рішар та ін.), «художній час і простір» (М. Бахтін, Д. Лихачов та ін.), «ремарка» (А. Зорін, А. Речка та ін.).

Для досягнення мети й розв'язання поставлених завдань застосовано такі **методи дослідження**: культурно-історичний – для врахування своєрідності суспільної ситуації в Україні у 1920 – 1930-х рр.; культурно-естетичний – для виявлення низки естетичних феноменів, що корелюють із розвитком драматургії того часу; контекстуальний – для визначення ролі й місця драматичної творчості Є. Плужника в літературному процесі доби.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в роботі вперше комплексно розкрито ідейно-тематичні та художні особливості драматичної спадщини Є. Плужника в контексті творчих пошуків української драматургії 1920 – 1930-х рр.; осмислено творчу еволюцію автора; визначено основні конфлікти в п'єсах драматурга, проаналізовано їхній зв'язок із ключовими суспільно-політичними та мистецькими процесами того часу; досліджено впливи естетики «нової драми», п'єси-

агітки та експресіоністської драматургії на творчість письменника; окреслено місце Є. Плужника в українському драматургічному процесі 1920 – 1930-х рр.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів. Основні положення дисертації можуть бути використані для подальшого вивчення творчості Є. Плужника, у курсі історії української літератури ХХ ст., а також при розробці спецкурсів, присвячених вивченню історії української драматургії та театру ХХ ст. Теоретичне значення роботи полягає в розширенні наукових уявлень про жанрову специфіку драматичних творів 1920 – 1930-х рр.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійно виконаною науковою роботою без участі співавторів.

Апробація результатів дисертації. Основні положення кандидатського дослідження обговорювались на засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна й оприлюднювались на наукових конференціях і читаннях у формі доповідей і повідомлень (Міжнародна наукова конференція «Скарбниця розуму: інтелектуальний дискурс літератури» (Бердянськ, 26 – 27 вересня 2013 року); Міжнародна наукова конференція «У Тридев'ятому царстві: феномен казки в літературі, фольклорі і медіа» (Бердянськ, 25 – 26 вересня 2014 року); Всеукраїнська наукова конференція «Йогансенівські читання» (Харків, 19 вересня 2014 року); Всеукраїнські читання, присвячені творчості Миколи Хвильового (Харків, 13 травня 2013 року); Восьмі мистецтвознавчі читання, присвячені пам'яті доктора мистецтвознавства, професора В. М. Айзенштадта «Драма, вистава, глядач...» (Харків, 5 листопада 2014 року); підсумкова конференція аспірантів та здобувачів філологічного факультету (Харків, 24 квітня 2015 року).

Публікації. Результати дослідження викладено в шести наукових статтях, опублікованих у наукових фахових виданнях, одне з яких – іноземне.

Структура та обсяг дисертації. Структура роботи обумовлена метою та завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг дослідження становить 184 сторінки основного тексту та 24 сторінки списку використаних джерел (249 позицій).

РОЗДІЛ 1

ДРАМАТУРГІЯ Є. ПЛУЖНИКА: НАУКОВО-КРИТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. 1. П'єси Є. Плужника в оцінці критиків і літературознавців

Є. Плужник увійшов в історію української літератури в першу чергу як поет. Його лірику дослідники оцінюють досить високо, відзначаючи притаманні їй емоційність [198], інтелектуалізм [1], стислість [198], гуманістичний пафос [215], активне використання «прийому мовчання» [214] тощо. Натомість його драматургічні твори й досі залишаються маловідомими.

Звернення Є. Плужника до драматургії було не випадковим. Ще на початку 1920-х рр. він вступив до Київського музично-драматичного інституту імені М. Лисенка. Викладачі відзначали його акторський талант та пророкували йому успішну кар'єру. Проте хвороба перекреслила всі сподівання Є. Плужника. Незважаючи на це, його інтерес до театру не зник, внаслідок чого згодом з'явилися його драматичні тексти, які так і не були виставлені на професійній сцені.

Загалом п'єс у художній спадщині митця налічується три – «Професор Сухораб» (1929), «У дворі на передмісті» (1929) та «Змова у Києві» (1933). Проте дехто з дослідників згадує про першу драму письменника – «Болото». Наприклад, Л. Череватенко зазначає, що ця п'єса викривала сучасне міщанство й уже готувалася до прем'єри в театрі імені І. Франка, але після несподіваної заборони вже майже готової вистави як «невчасної» та «неактуальної» текст драми загубився й досі залишається не розшуканим [235, с. 82].

Дебютною п'єсою Є. Плужника вважається драма «Професор Сухораб», надрукована вперше 1929 року. На думку деяких учених, цей твір було написано пізніше за комедію «У дворі на передмісті» [196], проте

документальних підтверджень цьому немає. Однією з перших щодо цієї драми висловила свою думку Л. Старинкевич. В огляді журналу «Життя й революція» за 1929 рік вона відзначила, що драма, надрукована в січневому номері, є одним із «проблемних» творів. Л. Старинкевич віднесла її до «інтелігентської чехівсько-андрєєвської драматургії», для якої є обов'язковим «мелосний і марудний тон з деякими спалахуваннями «ідеалів людськості», що гинуть серед похмурого й нудного оточення» [205, с. 259]. Критик зауважила, що автор не відходить від обраної традиції та виводить образ «нікчемного, але благородного професора-інтелігента», який, як доктор Штокман, лишається самотній серед бруду, міщанства й шахрайства, що його оточує, оскільки для підсилення ефекту драматург вводить ці бруд, міщанство і шахрайство в родину професора, позбавляючи його будь-якої підтримки» [205, с. 259]. Л. Старинкевич критикує «занадто похмуре самозасудження» нової «радянської» буржуазії, проте відзначає художню майстерність автора, яка через невірно поставлену, на думку рецензента, проблему позбавлена «життєвої переконливості й конкретності» [205, с. 259].

1933 року була завершена найвідоміша п'єса Є. Плужника – трагікомедія «Змова у Києві», яка створювалася протягом кількох років. Автор, як зауважив Л. Череватенко, розглядав її як «найголовнішу акцію своєї літературної діяльності, як те, що залишиться після нього хай і не назавжди, але в усякому разі – не на одне покоління, зостанеться як безпосереднє і правдиве свідчення про свою епоху, про своїх сучасників, про своїх товаришів, друзів, знайомих, про те, що діялося довкола і що відбувалося в їхніх душах» [234, с. 22]. Уже читання Є. Плужником перших уривків цього твору викликало захоплення в слухачів, і режисер театру імені І. Франка Кость Кошевський взявся її ставити. Практично відразу ж роботу над сценічним втіленням трагікомедії розпочав і Лесь Курбас. Проте репресії, жертвами яких стали і Є. Плужник, і Лесь Курбас, не дозволили реалізувати цей задум. Одним із перших критичних відгуків на п'єсу став виступ

І. Кулика, який є показовим для розуміння того, як сприйняли твір ті, хто поставили своїм завданням втілювати партійну лінію в літературі: «Він у ній [«Змові у Києві»] подає цілу мережу типів інтелігенції і української, і російської, технічну інтелігенцію, інженерів. Одні з них щиро працюють з радвладою, інші, навпаки, займаються шкідництвом. Кінчається дія перемогою комуністичних елементів і тих, що орієнтуються на комуністів, йдуть за партією. А проте, коли ви вчитаетесь уважно в рукопис, побачите, як важко перебудовуватися деяким письменникам» [100, с. 94]. Відзначаючи ідеологічну «правильність» твору, критик усе ж натякає на нечіткість, а можливо, й нещирість авторської позиції.

На появу драматургічних творів Є. Плужника відгукнувся В. Державин, дійшовши висновку, що «це кваліфікована белетристична продукція другого сорту, зумовлена важким матеріальним становищем письменника» [46].

Отже, критика визначила драматургічні твори Є. Плужника як другорядну літературу, що відчутно поступається його поезії. Натомість театральні діячі, у першу чергу, Лесь Курбас, віддали належне трагікомедії «Змова у Києві», визнавши за нею сценічну перспективу. Пізніше Ю. Лавріненко в монографії «Розстріляне Відродження: Антологія 1917 – 1933: поезія – проза – драма – есей» наголосив на тому, що драматичні твори Є. Плужника були лише спробою «відкупитися від режиму» [175, с. 287]. На його думку, вони є слабшими, порівняно з поетичним доробком митця.

Наступні звернення до драматургії Є. Плужника припадають на час після реабілітації митця. Тоді з'явилися статті Л. Новиченка та Л. Череватенка. Л. Новиченко визначив п'єсу «Професор Сухораб» як один із перших творів про перехід на бік радянської влади представників старої інтелігенції, про глибокий ідейний розлом у середовищі представників старого світу [143, с. 141]. Комедію «У дворі на передмісті» дослідник кваліфікував як твір, у якому немає героя, а світ персонажів – як «похмуру трагікомедію міщанського існування» [143, с. 141]. Крім того, вчений розглядав персонажів у зв'язку з образом так званої «маленької людини» [67, с. 199].

Л. Череватенко здійснив достатньо ґрунтовний аналіз п'єс Є. Плужника, проте слід відзначити, що його підхід не позбавлений тенденційності. Так, дослідник зауважив, що в п'єсі «Професор Сухораб» автор гостро засуджує «звироднілих нащадків старої культури, що засвідчує перемогу пролетаріату над старою інтелігенцією» [236, с. 150]. Однак учений розглянув твір не лише з позиції відповідності п'єси вимогам панівної ідеології. Зокрема, він відзначив, що в драмі автор виступає проти футуризму. Це, на думку літературознавця, виявилось в образі поета Міхуватого, який намагається за словами типу «р-р-ричить», «гр-різний», «сим-фо-ні-я» приховати відсутність змісту. Аналізуючи комедію «У дворі на передмісті», Л. Череватенко назвав п'єсу «більш упевненою», ніж «Професор Сухораб», проте й більш складною для розуміння [236, с. 153]. Темою твору він визначив приреченість міщанства, яка вже до цього була розкрита в попередній драмі. Проте, на думку літературознавця, в комедії «У дворі на передмісті» автор повністю відмовив персонажам-міщанам у можливості відігравати якусь роль у новому суспільстві [236, с. 154]. Також науковець, на противагу тим дослідникам, що вказували на слабкість драм Є. Плужника, наголосив на художній бездоганності аналізованих ним п'єс і відзначив майстерність мовних характеристик персонажів та сценічність твору [236, с. 154]. Аналізуючи трагікомедію «Змова у Києві», Л. Череватенко звернув увагу на те, що найулюбленішим драматургічним твором Є. Плужника була комедія О. Грибоедова «Лихо з розуму», яка поєднала в собі можливості поезії та драматургії. А тому, як відзначив науковець, у поета виник задум написати «українське «Лихо з розуму», у якому можна було б відтворити в художніх образах те, що відбувалося в той час в Україні [234, с. 20]. Через це, на думку Л. Череватенка, «Змову у Києві» можна за аналогією до твору О. Грибоедова назвати «своєрідною енциклопедією українського життя 20 – 30-х рр. ХХ ст.» [234, с. 22]. Дослідник зауважив, що п'єсу побудовано на трагічних зіткненнях представників майже всіх політичних напрямів, які змагалися під час

громадянської війни, і щоб загострити конфлікт, драматург зосереджує всі суперечності пореволюційного суспільства навколо однієї родини. Крім того, науковець акцентував, що початковим задумом було висміювання міщанського середовища, проте під впливом суспільних подій, гучних судових процесів, які відбулися того часу, Є. Плужник змінив цей задум. Драматург узяв за основу офіційний погляд на стару інтелігенцію (її «ворожість, непримиренність та зв'язки з емігрантськими спеццентрами» [234, с. 21]) й дійшов висновку, що опозиційність інтелігенції виявляється лише на рівні розмов, припущень, настроїв, усних заяв, а не конкретних дій [234, с. 21]. Також літературознавець відзначив, що драматизм у творі нарастає «з кожною реплікою, з кожною сценою» [236, с. 154]. Цікавими є факти, які наводить Л. Череватенко, про те, що у творі є низка персонажів, які мають реальних прототипів. По-перше, це інженер Петро Олександрович Лукаш, який є, як зазначав сам Є. Плужник, автопортретом. По-друге, його брат – Семен Олександрович, прообразом якого став сусід драматурга Теофан Черкаський – один із редакторів кооперативного видавництва «Рух», а в минулому – міністр пошти і телеграфів гетьманського уряду. Аркадій Лукаш увібрав у себе риси Юрія Тютюнника, генерала-хорунжого УНР, який після повернення в Радянську Україну працював і в ЧК, і на військовій кафедрі, і в кінематографії, а в 1929 році був заарештований і розстріляний [234, с. 22–23].

Таким чином, вивченню п'єс Є. Плужника після його реабілітації 1956 року приділялося більше уваги, ніж у попередній період. Наукові студії були присвячені аналізу не тільки ідейного змісту драматичних творів, але й їхніх художніх особливостей. Проте варто відзначити, що дослідження цього часу не позбавлені характерної тенденційності й ідеологізації.

Більшою об'єктивністю відзначаються праці, що з'явилися в останні десятиліття.

У 1989 році вийшла монографія Л. Скирди «Євген Плужник: нарис життя і творчості. Літературний портрет» [195]. Аналізуючи драму «Професор

Сухораб», дослідниця відзначила, що п'єсі властива «досконала композиція, компактно і динамічно організована фабула, гострий, чітко окреслений конфлікт» [195, с. 136], який, органічно поєднуючи характери й дії персонажів, виявляє єдність драматичного замислу п'єси, цілісність її ідеї. Головним стрижнем твору літературознавець визначила проблему перевиховання старої інтелігенції. Науковець зауважила, що, розставляючи соціальні акценти, драматург розподіляє персонажів на два конфліктуючі табори, причому «межа між ними проходить в середині родини Сухораба. Сухораб по один бік межі, вся родина – по інший» [195, с. 133]. Комедію «У дворі на передмісті» Л. Скирда ввела до контексту радянської антиміщанської драматургії та поставила в один ряд із творами Я. Мамонтова, Д. Бедзика, Л. Улугай-Красовського. Також дослідниця провела паралель із сатиричними творами В. Маяковського «Баня» та «Клоп». Окрім того, науковець порівняла комедію з драмою «Професор Сухораб», зауважуючи схожість проблематики творів. Наскрізним у п'єсі Л. Скирда визначила мотив духовного зубожіння [195, с. 140]. Щодо побудови сюжету авторка монографії зауважила, що п'єса складається з кількох гострих драматичних ситуацій, не пов'язаних між собою спільною внутрішньою ідеєю. Дослідниця підкреслила, що говорити про єдиний, магістральний конфлікт у творі, який би об'єднав «усю строкату мозаїку дрібних, ніби випадкових подій», неможливо. Кожна з сюжетних ліній є динамічною, конфліктною та композиційно довершеною, всі мають кульмінацію та розв'язку, проте, на думку вченої, це не прибирає відчуття фрагментарності дії та епізодичності подій [195, с. 140–141].

Аналізуючи характери твору, Л. Скирда зауважила, що Є. Плужник створює «своєрідну герметичну систему, яка є ніби проекцією цілої людської спільності: мати й діти, чоловік і жінка, брат і сестра, коханці і закохані, молодість і старість, життя і смерть» [195, с. 141]. Крім того, дослідниця підкреслила, що у творі відсутні позитивні персонажі. Вона акцентувала, що дійові особи комедії не мають жодного стосунку до суспільних змін, а тому

їх не можна порівнювати, наприклад, з персонажами твору М. Куліша «Отак загинув Гуска» [195, с. 142]. Серед недоліків комедії «У дворі на передмісті» літературознавець відзначила недостатню глибину характерів, відсутність внутрішньої динаміки образів. На думку дослідниці, персонажі дуже швидко «вичерпують» себе, а тому з розвитком дії не можуть далі розкриватися, а лише здрібнюються. Однією з основних переваг комедії Л. Скирда назвала унікально точне авторське відчуття діалогу, що свідчить про хист Є. Плужника як драматурга [195, с. 144–145]. Дослідниця також звернулася до проблеми жанрової специфіки п'єси «У дворі на передмісті» й не погодилася з визначенням автора, а пристала до думки Л. Новиченка, що це є трагікомедія. При цьому Л. Скирда наголосила на тому, що «моральна аморфність і соціальна індиферентність героїв спричиняються до створення такого конгломерату особистостей, який не може існувати ні в межах комедійного, ні в межах трагедійного жанру» [195, с. 146].

Аналізу п'єси «Змова у Києві» присвячена стаття С. Рудя [180]. Тему твору історик літератури визначив як «процес придушення волелюбних творчих ідей інтелігенції безликою «трудою масою» і партійною системою» [180, с. 54]. На відміну від ідеологічно заангажованих праць радянських часів, він вказав на те, що найбільшою перевагою трагікомедії є розкриття в ній національного питання. С. Рудь відзначив, що проблема утвердження національної гідності, викриття лжепатріотизму – одна з головних у п'єсі, і ставиться вона «дуже гостро, навіть трагедійно» [180, с. 51]. У статті також розглянуто проблему людини і творчості, суспільства та митця, творчої свободи, які пов'язані з образами поета Безмежного та художника Кирила [180, с. 53]. С. Рудь наголосив на тому, що важливе місце у творі також посідає любовна інтрига, через яку розкриваються «психологічні мотивації поведінки головних героїв» [180, с. 53]. Саме в цій лінії, на думку науковця, зв'язалися в один вузол усі проблеми твору. С. Рудь зауважив, що для того, щоб п'єса могла бути виставлена на сцені в 30-ті роки XX ст., Є. Плужник вводить до твору

виробничі епізоди. Загалом дослідник наголосив на тому, що «Змова у Києві» – «не оптимістична трагедія», оскільки «всі герої заходять у глухий кут» [180, с. 53], а комедійні епізоди тільки підкреслюють трагедійне звучання п'єси.

Одними з найґрунтовніших досліджень, присвячених драматичним творам Є. Плужника, є праці А. Матющенко. Тему драми «Професор Сухораб» дослідниця визначила як «соціальне збанкрутіння і фізичне винищення українського інтелігента як носія вищих гуманістичних цінностей» [128, с. 69]. Вона звернула увагу на те, що по своїй суті комплекс інтелігентності професора Сухораба дорівнює комплексові духовно-етичних якостей, які визначають особистість. До цього комплексу належать, на думку вченої, точність індивідуального вибору «сродної праці» та вірність такому вибору до кінця, етична вимогливість і здатність залишатися вірним собі та власним уявленням про особисту гідність, незважаючи ні на що [128, с. 80]. А тому конфлікт професора Сухораба з його дітьми – це зіткнення «безкомпромісного носія комплексу інтелігентності з конформістами, які позбавляються комплексу інтелігентності заради матеріального та фізичного виживання у суспільстві» [124, с. 128]. Дослідниця звернула увагу на те, як переконливо автор відтворює «через змалювання локальної сімейної драми передгрозову атмосферу цькування всього інтелігентного, яка утворилася в тогочасній Україні» [128, с. 80]. Серед особливостей твору А. Матющенко відзначила досконалість, із якою виписані другорядні персонажі, а також перенасиченість тексту звульгаризованими похідними від слова «інтелігент», запозиченими з тогочасних промов та газетних передовиць: «інтелігентське прекраснодушіє», «патлаті інтелігенти», «суто інтелігентська термінологія», «інтелігентська закваска», «сварка в інтелігентній родині», нарешті, «інтелігент нещасний» та «бувший інтелігент» [128, с. 80]. В аналізі композиційно-стильових особливостей драми дослідниця пристала до думки Л. Старинкевич у тому, що у творі яскраво проявляється вплив чеховської естетики драми [125, с. 12]. Щодо п'єси «У дворі на передмісті»

А. Матющенко відзначила, що твір вражає «атмосферою непоправної руйнації одвічних підвалин людського буття» [124, с. 127]. Вчена акцентувала, що тільки на перший погляд цей твір є традиційною комедією характерів, побудованою на конкретному соціально-побутовому матеріалі. Підґрунтям дії в п'єсі є родинно-любівні стосунки мешканців одного будинку, які уособлюють середовище київського обивательського дна. Дослідниця відзначила, що персонажі «поводяться в міру власної сприйнятливості до «нової моралі», яка, скасувавши шлюб, зводила кохання до питання «склянки води», а подальше чергування комічних та драматичних епізодів «викликає в читача нездоланне відчуття гіркоти за недоладно збудовані й ще недоладніше зруйновані долі, за людську слабкість перед розбещувальним впливом епохи» [124, с. 127].

Основним конфліктом трагікомедії «Змова у Києві» А. Матющенко визначила класичний конфлікт батьків і дітей, який, порівняно з драмою «Професор Сухораб», тут набуває глибшого філософсько-етичного змісту. Дослідниця зауважила, що авторське жанрове визначення стає ключем для зображення «напівреальної змови старорежимних «спеців» на металургійному заводі» [124, с. 128]. Вчена порівняла персонажів Є. Плужника з дійовими особами творів М. Куліша, відзначивши, що вони є «історично сформованими типами національної психології» [124, с. 128]. Крім того, літературознавець наголосила на тому, що численні виробничі епізоди «настільки формально бездоганні і безбарвні водночас, що викликають враження майстерної стилізації під соцреалістичній «шедеври» на тему першої п'ятирічки» [124, с. 128].

У монографії «Час героя: Українська драматургія першої третини ХХ століття» [128] А. Матющенко відзначила, що «Змова у Києві», порівняно з «Професором Сухорабом», говорить уже не тільки про духовну, а й про фізичну загибель української інтелігенції, про «знищення її останніх політичних ілюзій та національно-визвольних поривань» [128, с. 82]. Учена зауважує, що внутрішня колізія головного героя розгортається на тлі

зовнішніх суспільно-політичних подій, «де беруть участь чесні робітники та інженери й спеці-змовники» [128, с. 82]. Проте, на думку науковця, саме з ідейною лінією пов'язаний комедійний елемент у творі.

До вивчення драматургії Є. Плужника звернулася також Л. Скорина. Основним конфліктом драми «Професор Сухораб» вона визначила конфлікт поколінь – батьків і дітей. На думку вченої, увага письменника в цій п'єсі «переноситься з міщанського середовища на інтелігентське» [196, с. 58]. Дослідниця зауважила, що персонажна система (батько – мати – три сини) – типова для фольклору та класичної літератури, але, як правило, один із трьох синів (найчастіше – молодший) повинен втілювати позитивне начало. Однак Є. Плужник порушує цю традицію: усі сини професора Сухораба схарактеризовані як негативні типи. Одним з основних композиційних недоліків твору Л. Скорина назвала невиправдано велику кількість дійових осіб. У ремарці їх названо 29, але лише 14 із них діють протягом усієї п'єси, інші з'являються в останній дії на весіллі доньки професора Алли й Кліма Свиридовича Голоп'ятого [196, с. 57]. Загалом дослідниця дійшла висновку, що «Професор Сухораб» має такі особливості, як напружений, динамічний сюжет, позбавлена аморфності композиція, чіткий конфлікт з логічною розв'язкою, чітко виписані та психологічно достовірні характери персонажів, широка палітра сатирично-гумористичних засобів (основним є шаржування), майстерність мовної характеристики дійових осіб [185, с. 353].

Л. Скорина, аналізуючи комедію «У дворі на передмісті», передусім зупинилася на питанні жанрової специфіки твору. Літературознавець визначила п'єсу як мелодраму з комедійними елементами. Цей висновок зроблено на підставі того, що весь твір проникнутий авторською сатирою, спрямованою на різнотипних мешканців передмістя – «обивателів», але, на відміну від, наприклад, творів М. Куліша, вони переймаються лише особистим життям. Це «така собі колекція love story»: стосунки Терези, Вані та Рибки, історія Марії, любовний трикутник Зінька – Захарко – Василь. Таким чином, як відзначила Л. Скорина, всі персонажі, крім двірника

Софрона, зайняті винятково «амурними» справами [185, с. 345]. Дослідниця зауважила, що висміювання міщанства загалом є однією з наскрізних проблем української комедіографії 20-х років ХХ століття, в якій визнаними майстрами жанру були М. Куліш, Я. Мамонтов. Однак вона заперечила думку, що «У дворі на передмісті» – це просто гостра сатира на радянське міщанство, розбещене пропагандою в той час теорією «вільного кохання» і вільних статевих відносин, оскільки «міщанство – це той суспільний прошарок, який не може знищити жодна революція і який за будь-яких умов перейматиметься винятково власними дрібними егоїстичними проблемами чи радощами» [196, с. 55].

Проаналізувавши систему персонажів у творі, Л. Скорина пристала до думки А. Матющенко, що комедія «У дворі на передмісті» не має позитивних персонажів: «Відсутність справді позитивних персонажів, принаймні тих, кого справді можна маркувати як носіїв моральності і загальнолюдських цінностей, «працює» на підтвердження єдиної тези: ті, хто потрапили до міщанського болота, приречені або на моральне падіння, або на загибель» [185, с. 348]. Проте дослідниця відзначила, що за законами мелодрами цинізму та духовному зубожінню міщанства має протистояти хоча б один позитивний персонаж, інакше втрачається увесь мелодраматичний ефект і виховна спрямованість жанру. Тому, за твердженням вченої, через відсутність такого персонажа твір нагадує карикатуру, шарж [196, с. 57]. На «формальному» рівні п'єси дослідниця виділила певні сюжетно-композиційні недоліки комедії: надмір сюжетних ліній, як наслідок – аморфність композиції (науковець зауважила, що для доведення ідеї твору вистачило б одинадцяти персонажів, замість вісімнадцяти, указаних у переліку дійових осіб) [196, с. 57]; у п'єсі фактично немає єдиної дії та єдиного конфлікту; вибудований Є. Плужником сюжет епічний, а не драматичний, у якому «автор не зміг сконденсувати і створити повноцінне драматичне дійство» [185, с. 348]; відсутня чітка розв'язка – персонажі так і залишаються наодинці зі своїми нерозв'язаними проблемами.

Отже, проаналізувавши критичні та літературознавчі праці, присвячені драматургії Є. Плужника, ми можемо відзначити такі основні моменти: немає єдиної точки зору стосовно художньої цінності цих творів – деякі дослідники акцентували, що п'єси автора є відверто слабшими, ніж його поезії (Ю. Лавріненко), натомість інші науковці, навпаки, наголошували на таланті Є. Плужника-драматурга (Л. Скирда). Комедію «У дворі на передмісті» літературознавці порівняли з п'єсами Я. Мамонтова, Д. Бедзика, Л. Улугай-Красовського, а також сатиричними творами В. Маяковського. Крім того, учені відзначили близькість драматичних творів Є. Плужника до чеховської драматургії.

У цілому можемо зробити висновок, що драматургія Є. Плужника до цього моменту залишається малодослідженою, оскільки лише кілька літературознавчих робіт були присвячені драматичним творам митця. Разом із тим науковці, які звертаються до аналізу п'єс Є. Плужника, не є однастайними у свої оцінках творчості драматурга.

1.2. Теоретико-методологічні основи вивчення драматургії Є. Плужника

Драматургічна творчість Є. Плужника припадає на 1920 – 1930-ті рр. Для цього періоду характерними є активні пошуки нових художніх форм. Зокрема, актуальним залишалось звернення до досвіду європейської «нової драми», риси якої притаманні й першим п'єсам Є. Плужника «Професор Сухораб» та «У дворі на передмісті». Це мотивує наше звернення до згаданого літературного явища.

«Нова драма» з'являється на початку ХХ століття й засвідчує новий етап у розвитку драматичного мистецтва. Як відзначають дослідники, «нова драма» – це конкретно-історичне явище, що позначає не новий жанровий різновид драматичного роду й не належить до жодного нового творчого

методу, а є оновленням драматургії в цілому [70, с. 486]. Із нею пов'язані експерименти в царині тематики й драматичної форми.

У «новій драмі» на передній план висувуються проблеми моральні та психологічні, митці звертаються до актуальних проблем сучасної соціальної дійсності [241, с. 30], причому в зображенні реальності автори прагнуть точно відтворити колорит місця й часу дії – настанова на життєподібність стає однією з головних рис «нової драми» [56, с. 98].

Особливістю «нової драми» є зміна конфлікту порівняно з попередніми драматургічними текстами: «...не протиставлення особистості суспільству, не зіткнення шляхетності із підступністю, а дослідження самого життя в безкінечному розмаїтті його складових» [52, с. 74]. Представники такої драматургії почали активно «освоювати стосунки особистості зі сповненим конфліктністю світовим порядком» [225, с. 149]. Крім того, як зауважують науковці, конфлікти в «новій драмі» стійкі, постійні, субстанційні, так звані конфлікти положень, які дія не створює й не розв'язує, а головним чином демонструє глядачеві й читачеві як щось стабільне [225, с. 149]. Драматурги намагаються показати не випадковість конфліктів, а їхню тяглість у часі, давність, їхню обов'язковість у житті, а тому й подієвість втрачає своє значення [241, с. 33].

Конфлікт у «новій драмі» – це «війна всіх проти всіх» [241, с. 31]. Він виникає не як зіткнення інтересів окремих осіб, а як безсилля людини перед обставинами, що не залежать від особистого життя людей, є виявом розладу людини із собою [182, с. 426]. Зовнішній конфлікт у «новій драмі» не розв'язується, він є тільки тлом дії, а справжнім стрижнем стає внутрішній конфлікт [141]. Серед характерних рис розгортання конфлікту в «новій драмі» можна назвати відсутність експозиції, незавершеність, відкритість фіналу [44, с. 167].

Специфіка конфлікту в «новій драмі» зумовлює зміни в характері сюжету творів. Дослідники наголошують на тому, що внутрішній конфлікт відтіснив зовнішні події [182, с. 426], п'єса перетворюється на драму стану. Сама дія

виноситься за межі п'єси, а твір зводиться до обговорення проблеми, до виявлення позицій дійових осіб [52, с. 75].

Т. Шах-Азизова стверджує, що рух п'єс народжується внутрішньою дією – сукупністю внутрішніх, не пов'язаних із поворотом сюжету змін. Це – розвиток ідей, характерів і загально-емоційної атмосфери п'єси [241, с. 138]. Головним елементом стає дискусія. Проте, на думку Т. Шах-Азизової, більшість авторів нової драми хоч і відмовляються від інтриги, але залишають чітку фабулу, яка скріплює всі психологічні й побутові подробиці й відгалуження [241, с. 130].

«Нова драма» характеризується посиленням інтересу з боку письменників до внутрішнього світу особистості [56, с. 34]. Персонажі «нової драми» – представники середнього класу, носії ідей, це «живі люди, ніби безпосередньо взяті з навколишньої дійсності – з усіма їх звичками, індивідуальним способом мислення й відчуття, зі своєю мовою» [7]. Головними героями «нової драми» стають переважно самотні люди, це символізує духовну самотність: «...людина живе у заселеному світі, бере участь у його справах, але духовно ні до чого не прикріплена» [241, с. 31–32]. Крім того, Т. Шах-Азизова акцентує, що «нова драма» не тільки знімає з агресивних персонажів більшу частину відповідальності, а й вимірює їх тією ж міркою, як і героїв, що страждають. «Замість «хижаків» і «жертв», на відміну від попередньої драматичної традиції, у «новій драмі» з'являється психологічна складність і обережність у винесенні «вироку» окремій людині» [241, с. 44].

Одним із головних засобів психологічної характеристики в «новій драмі» є «підтекст», або «діалог другого розряду» [55; 182; 225; 241]. «Підтекст у системі поетикальних засобів – це звороти мовлення й побутові репліки, не пов'язані з основною темою розмови, ніби алогічні в цій ситуації, незв'язний діалог (коли кожен говорить про себе), лейтмотиви та паузи, що створюють особливий ритм тексту» [182, с. 427]. Його основною функцією є створення враження безперервності розвитку внутрішньої дії [182, с. 427]. Інші функції

підтексту виокремлює Т. Шах-Азизова: створення відчуття повноти життя, показ коріння вчинків, натяк на приховану сутність, відчуженість персонажів, настільки занурених у себе, що вони не реагують на репліки та поведінку оточуючих, замість відповіді на питання або звертання говорять про щось зовсім інше [241, с. 117].

До зображально-виражальних засобів «нової драми» належать паузи, що допомагають створенню особливої мелодики розмови, внутрішнього музичного ритму діалогу в цілому й окремих фраз [241, с. 124]. Слід відзначити, що використання пауз, прийому умовчання є однією з основних рис усієї творчості Є. Плужника, як поетичної, так і драматургічної.

До особливостей «нової драми» також належить зміна в системі ремарок, які перестають відігравати лише службову роль, а виражають настрій, почуття, визначають ліричний лейтмотив драми, пояснюють характери й обставини біографії героїв, а іноді й самого автора. У «новій драмі» ремарки виявляються зверненими не стільки до режисера, скільки до глядача та читача, стають прозаїчною частиною драми, своєрідним монологом-голосом автора [55].

Для «нової драми» властивим є звернення до символу, за допомогою якого митець прагне доповнити зображене, розкрити невидимий смисл явищ і продовжити реальність натяками на її глибинне значення [138].

Свої особливості в «новій драмі» має мовлення. Поряд із «відкритим» мовленням, із прямим висловленням того, що хвилює дійову особу, може бути мовлення «закрите», коли те, що говорять, не відповідає тому, про що треба говорити, коли персонажі говорять не те, що відчувають, і мовлення «непряме», коли говорять про одне, а думають про щось інше [7].

В. Халізов зауважує, що в естетиці «нової драми» виказувалася недовіра до монологу, проте замість відмови від монологічного начала «для драматургії й театру настав час максимально активного синтезу монологу та діалогу» [225, с. 209]. Т. Шах-Азизова відзначає, що «діалог не витягнутий у ниточку, теми й тональність постійно змінюються, переривають одна одну:

від серйозності, сповіді – до іронії, від інтимного – несподівано в бік» [241, с. 99]. Крім того, мовлення служить для надання дії життєподібності, тому драматурги прагнуть того, щоб «репліки героїв точно відповідали мовленнєвим формам дійсності» [56, с. 34].

Важливою рисою «нової драми» дослідники вважають введення до сценічної дії знаків емоційної напруги. Це, приміром, яскраве емоційне мовлення, подане миттєвими спалахами, вигуки, ліричні роздуми або ліричні репліки як знаки глибоких внутрішніх хвилювань. Емоційний план п'єси підкріплюється багатою звуковою та світловою грою, що спирається на побутове, часом різко натуралістичне, звучання, на рельєфне виділення життєвої світлової гами [7]. І. Московкіна стверджує, що «зовнішня дія та видовищність мали поступитися місцем непрямим засобам відтворення внутрішньої колізії героїв» [138, с. 229]. До таких засобів дослідниця відносить усі складові тексту драми та сценографії: від інтонації, жесту, пластики персонажів до інтер'єру, музичного супроводу та світлових ефектів.

Свої особливості має в «новій драмі» й часопростір. П'єси відрізняються максимальною концентрацією подій у часі та просторі [56, с. 30]. Дослідники зазначають, що в «новій драмі» простір починає своє автономне життя в часі, з'являються повідомлення про часові зміни, відображені в речах, розміщених у просторі сцени [217]. Самі дійові особи сприймають місце, у якому вони перебувають, як історичне. Основне місце дії перестає бути замкненим, незмінним світом. Воно, перебуваючи в русі, розширюється як у часі (це й теперішнє, і минуле, і майбутнє), так і в просторі, гармоніює із внутрішнім світом героя, який постійно змінюється. У «новій драмі» простір дії – це й видимий сценічний майданчик, і світ, створений уявою глядача за допомогою реплік персонажа [217].

Однією з основних рис «нової драми» визнають фрагментарність. В. Халізов звертає увагу на те, що «подрібнення дії на невеликі фрагменти пов'язане з акцентуванням естрадно-публіцистичних начал театральності».

драматичних творів – з настановою акторів на прямий, безпосередній контакт із глядачами» [225, с. 173]. Проте драматичні сюжети, позбавлені замкненого подієвого вузла, не виявляються ескізними та фрагментарними. Незважаючи на кілька рівноправних та незалежних одна від одної ліній дії, п'єси залишаються внутрішньо цілісними, монолітними [225, с. 182].

На нашу думку, з огляду на специфіку п'єс Є. Плужника, особливої уваги заслуговують такі особливості «нової драми»: пріоритет морально-етичної проблематики; сучасна актуальна тематика; основа конфлікту – зіткнення людини та буття, розлад людини із собою (конфлікти субстанційні, внутрішні); відсутність експозиції чи розв'язки; заміна подій, заплутаної інтриги діалогами, особлива увага до дискусії; дійові особи – носії ідей; ускладнюється роль ремарок; важлива роль підтексту; активне використання символіки; паузи як засіб створення особливого ритму дії; існування «відкритого», «закритого» та «непрямого» мовлення; максимальна концентрація часу та простору; фрагментарна композиція тощо.

Якщо про перші дві п'єси Є. Плужника ми можемо говорити, як про твори, яким притаманні риси «нової драми», то трагікомедія «Змова у Києві» засвідчує творчу еволюцію автора та його звернення до експресіонізму.

Експресіонізм (від лат. *expressio* – вираження) – це художній напрям, у якому утверджується ідея прямого емоційного впливу, підкреслена суб'єктивність творчого акту, переважає відмова від правдоподібності на користь деформації та гротеску, загострення мотивів болю, крику [210, с. 5].

Серед основних рис експресіонізму вчені визначають посилений суб'єктивізм, звернення до внутрішнього космосу людини, її свідомості, переживань та емоцій у момент найбільшого напруження. Світ постає хаотичним, ворожим людині, а тому будь-яка гармонія, врівноваженість, ясність неможлива, звідки виникає абсурдність як ще одна характерна риса експресіоністичного світогляду. Людина виявляється абсолютно беззахисною, нікчемною, що актуалізує мотив трагічного безсилля [93, с. 9]. Звідси випливає й активне звернення до екзистенційної проблематики,

пов'язаної із сенсом буття людини у світі без Бога, у стані страху та тривоги [145, с. 84]. Дослідники виділяють такі основні теми експресіоністичних творів: бідність, хвороби, відчай, самогубство, протест проти війни [145, с. 84], взаємини між статями, біологічні потреби й залежність від них, трагічна доля окремої особистості з роздвоєною свідомістю, хаос буття й пригніченість людського духу [232, с. 29]. Есхатологічні мотиви, почуття неспокою, розгубленості, безвиході, безнадії, зневіри, приреченості, страху, покинутості людини перед лицем смерті є одними з основних ознак експресіоністичного світовідчуття [87, с. 85]. Персонажі прагнуть віднайти своє місце у світі, проте результатом стає лише руйнація всіх ілюзій [157, с. 15].

Серед рис експресіонізму виділяють ще й такі: новий тип психологізму, містицизм, посилена увага до проблеми вини та кари, своєрідне втілення опозиції «прекрасне – потворне» з акцентом на неестетичних, потворних явищах та персонажах [87, с. 85], пошуки нового героя, майстерність у створенні масових сцен, активне заперечення міщанського життя, домінування конфлікту «Я і світ»; особливий хронотоп, який характеризується позачасовістю та позапросторовістю; відмова від усього «зайвого», узагальнення, схематизм. Серед поетикальних особливостей експресіонізму дослідники називають піднесеність, «поетичність, гарячковість мови» [21], далекої від живого мовлення, порушення пропорцій, гротеск [43, с. 184], активне вживання гіперболи [65, с. 83], символів, контрастність, умовність дії, підвищену емоційність [210], монтажну або колажну структуру тексту [87, с. 85], превалювання контрастних або тьмяних кольорів, активне використання звукових ефектів [210], а також синтез мистецтв.

Філософською основою експресіонізму як нового художнього типу мислення стали ідеї Ф. Шеллінга, С. К'єркегора, Ф. Ніцше, З. Фрейда, А. Шопенгауера, А. Бергсона та ін., у яких активізувався інтерес до

внутрішнього стану людини, її психології, моральних пошуків, прагнення віднайти своє місце в суспільстві.

Немає одного погляду на співвідношення експресіонізму з іншими художніми напрямками. Дехто з дослідників відзначає, що за своїм світоглядним підґрунтям експресіонізм близький до неоромантизму та символізму [238, с. 29]. Натомість інші вчені наголошують, що напрям через свою концепцію особистості протистоїть натуралізму та символізму [246, с. 7]. Також існують різні судження щодо зв'язку між експресіонізмом та імпресіонізмом. Деякі літературознавці називають ці напрями опозиційними [45, с. 6], оскільки імпресіонізму був характерний позитивістський емпіризм, проти якого й повстають експресіоністи, пропонуючи інтуїтивне пізнання світу [154, с. 54]. Інші науковці підкреслюють, що й імпресіонізм, й експресіонізм «стали наслідком бунту молодого покоління проти раціоналізму, позитивізму та емпіризму другої половини XIX ст.» [245, с. 10], їхньою спільною основою філософського світосприймання був ідеалізм, волюнтаризм, а перш за все ірраціоналізм, що заперечував можливість пізнання за допомогою виключно інтелекту та наукових методів [238, с. 10].

В українській літературі експресіоністичні мотиви з'являються наприкінці XIX – на початку XX століття, у першу чергу у творчості В. Стефаника [238]. Але, як відзначають науковці, найбільш виразно експресіонізм як новий тип художнього мислення виявляється в драматургії В. Винниченка та М. Куліша [232, с. 31]. Дехто з дослідників також зараховує до творів з експресіоністичними елементами п'єси «Майстри часу», «Підеш – не вернешся», «Фаустіна» І. Кочерги [187, с. 213], «Любов і дим» І. Дніпровського, «Повідь» М. Івченка [127, с. 16]. Крім того, великий внесок у розвиток експресіонізму в українській культурі зробив Л. Курбас, який визнавав цей художній напрям «новим принципом мистецьким» [104]. Режисер сам позиціонував творчу діяльність театру «Березіль» як експресіоністичну [21].

Провідним жанром експресіонізму стала драма. Традиційно розвиток експресіоністської драматургії поділяється на три етапи. Перший – це спроби створення ранньої експресіоністської драми до початку Першої світової війни, пізня творчість А. Стріндберга, відродження драматургії Г. Бюхнера та Ф. Ведекінда, творчість Л. Андрєєва, М. Євреїнова, етюди А. Белого [185, с. 213].

Наступний етап – друга половина 1910-х – перша половина 1920-х – тісно пов'язаний з реакцією на Першу світову війну, націоналістичні рухи, розвиток робітничого руху та соціалістичної ідеології. Сюди належать твори Г. Кайзера, Е. Толлера, В. Газенклевера, Ф. Верфеля, В. Маяковського, І. Бабеля, братів Чапеків [185, с. 213].

Третій етап починається в кінці 20-х років XX ст. і триває до початку Другої світової війни. Як зазначає Т. Свєрбілова, твори цього періоду мають риси експресіонізму «вже не в його історично визначеному різновиді, а в розширеному значенні, що його набуває цей напрям у Європі й Америці на початку 30-х років, і розглядається сучасним літературознавством і театрознавством як пізній експресіонізм, або постекспресіонізм» [185, с. 213]. Саме на цей період, в основному, і припадає творчість українських драматургів, яких дослідники відносять до експресіоністів.

З наведених вище рис експресіонізму, зважаючи на тему дослідження, доречно докладніше розглянути тему безсилля людини перед хаотичним світом у момент історичних перетворень, якими в Україні стали Перша світова та громадянська війни. Звернення експресіоністів до цих подій актуалізували мотиви страждання, смерті. Людина постає розгубленою у світі, який змінюється, вона прагне віднайти своє місце в суспільстві, котре проголошує нові принципи життя. Нова дійсність змінює традиційні уявлення про добро і зло, прекрасне та потворне. Тепер визначення добра та зла тісно переплітається з відповідністю комуністичній ідеології. Це спричинює й появу образу «нової людини», що є суголосним експресіоністському пошуку нового героя. Але якщо німецький

експресіонізм був спрямований на віднайдення героя, який би міг протистояти занепаду культури, спровокованому війною [174, с. 227], то в українській літературі новий персонаж – це в першу чергу будівник нового суспільства. Такий герой має керуватися виключно радянською ідеологією й будь-яке відхилення від неї перетворює його на антигероя. Проте прикметним є те, що в центрі українських експресіоністських творів якраз і опиняються «антигерої з багатьма ускладненими іпостасями, з розмаїттям зовнішніх і внутрішніх їх виявів тощо» [232, с. 32].

Експресіоністські пошуки нового персонажа актуалізують антиміщанське спрямування експресіонізму, характерне як для німецького, так і для українського експресіонізму. Це пов'язано з тим, що міщанство є тим прошарком населення, який не бере участі в соціально-політичному житті держави, а тому розглядається як повна протилежність маніфестованій «новій радянській людині».

Також слід детальніше розглянути конфлікт «Я і світ» як основний для експресіоністичних творів. Такий тип конфлікту був характерним ще для романтизму, проте, як відзначають дослідники, в експресіонізмі він ускладнюється, заглиблюючись у людську психіку. До того ж романтична втеча як вихід у цьому світобаченні відсутня, оскільки «в потенційну злагоду між індивідуальністю і світом вклинюється третя ланка – «світ в мені» і робить її неможливою» [137, с. 83].

Для українського експресіонізму характерним є протистояння людини та нового часу, який вимагає від неї змін. Це спричинює появу ще однієї особливості українських творів 1920 – 1930-х років, зокрема експресіоністичних, – поділу персонажів на прихильників та противників новочасних змін. Крім того, до рис української експресіоністичної драматургії, за визначенням дослідників, належить винесення колізії за межі сценічної дії [232, с. 37].

Існують різні погляди щодо соціального елементу в експресіоністських творах, проте стосовно української драматургії більшість науковців вважає,

що соціальна проблематика лежить в основі всіх експресіоністичних текстів [232, с. 29].

Важливою рисою експресіонізму є тяжіння до узагальнення та схематизму, які з'являються внаслідок бажання авторів уникнути всього зайвого, що могло б послабити експресивність викладу [69, с. 60]. В українській драматургії це призводить до появи та активного розвитку п'єс-агіток, у яких плакатність стає однією з основних характеристик. Крім того, відмова митців від «усього дріб'язкового» [54, с. 41] впливає на особливості художнього часу та простору. Хронотоп експресіоністських текстів характеризується певною позачасовістю та позапросторовістю [246, с. 41]. В українській літературі цей принцип має свої особливості. Через важливість соціального елемента автори вводять у текст окремі вказівки на місце та час дії, необхідні для розкриття основної ідеї.

Розглянувши основні теоретичні поняття, звернемося до робочих термінів.

Однією із базових складових поетики літературного твору, як зазначають дослідники [51; 113], є художній час і простір. «Художній простір – це система топологічних відношень і топонімів, що використовується в процесі художньої творчості, у становленні й функціонуванні художнього образу» [86]. Вона не вичерпується зафіксованими в тексті елементами, а включає в себе також комплекс знаків і символів із просторовим значенням, які актуалізуються у свідомості автора й читача у процесі художнього мислення [86]. «Художній час – це система хронологічних відношень, художньо втілена у творі» [86]. Поруч із безпосереднім хронологічним узгодженням зображених подій художній час, як зауважують дослідники, охоплює і комплекс понять, знаків та символів із часовим значенням, відображених у мисленні й мові актуалізованих факторів свідомості автора та читача [86]. Художній хронотоп у широкому розумінні позначає систему всіх часових і просторових елементів твору, що усвідомлюються в їхній змістовій та функціональній цілісності, яка й складає актуальну сутність поняття. У вужчому значенні хронотоп – специфічні складові часопростору, які мають

одночасно часову й просторову характеристики [86].

Одним із перших до осмислення поняття художнього часу та простору звернувся Д. Лихачов. Він визначив художній час як явище самої художньої тканини літературного твору, що підпорядковується своїм художнім завданням граматичному часу, а також філософському розумінню його письменником. Дослідник наголосив на тому, що автор створює час, протягом якого відбувається дія, і ним можуть охоплюватися цілі століття або тільки години. Крім цього, час може рухатися швидко або повільно, уривчасто або відносно рівно [113, с. 212]. На думку науковця, час фактичний та час, що зображується, – це істотні складові художнього цілого твору. Вони поєднуються з художнім задумом твору, перебуваючи в стані безперервної обумовленості їх художнім цілим [113, с. 212]. Д. Лихачов відзначив, що час змінюється залежно від того, чи бере участь автор у дії, чи ні. Авторський час може бути нерухомим, ніби зосередженим в одній точці, з якої він веде оповідь, але може й рухатися самостійно, маючи у творі свою сюжетну лінію. Час автора може то обганяти розповідь, то немов відставати від неї [113, с. 212].

Літературознавець звернув увагу на те, що час у художній літературі сприймається завдяки зв'язку подій – психологічному, асоціативному або причинно-наслідковому. «Час – це не тільки й не стільки календарний відлік, скільки співвіднесеність подій» [113, с. 213]. Крім того, зображення часу може бути «ілюзійністичним або вводити читача в своє нереальне, умовне коло» [113, с. 215]. Дослідник виділив два типи художнього часу – «закритий» та «відкритий». «Закритий» час твору замкнений у собі, актуалізується лише в межах сюжету, не пов'язаний з історичним часом. «Відкритий» – включений у ширший плин часу, що розвивається на тлі певної історичної епохи [113, с. 214]. Науковець акцентував, що кожен художній напрям та жанр літератури має особливості в зображенні часу [113, с. 217]. Також Д. Лихачов звернувся й до поняття художнього простору, відзначивши, що письменник створює певний простір, у якому

відбувається дія. Цей простір може бути великим, охоплювати кілька країн або навіть виходити за межі планети, а може й звужуватися до тісних меж однієї кімнати. Художній простір може бути реальним або уявним [113, с. 335].

Важливим етапом у дослідженні художнього час та простору є роботи М. Бахтіна, який увів у науковий обіг поняття «хронотоп». Цей термін науковець визначив як «суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєних у літературі» [31, с. 78]. Дослідник зазначив, що в літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових та часових прикмет в усвідомленому та конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, а простір осмислюється та вимірюється часом. Літературознавець наголошує на тому, що хронотоп у літературі має суттєве жанрове значення. На його думку, жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому в літературі провідним началом у хронотопі є час. Крім того, М. Бахтін зауважив, що в межах одного твору та загалом творчості одного автора наявні численні хронотопи, вони можуть включатися один в один, співіснувати, переплітатися, зливатися, зіставлятися, протиставлятися [10, с. 79].

Слід відзначити, що більшість науковців у своїх дослідженнях спираються на висновки, зроблені саме М. Бахтіним [4; 20; 33; 51; 81; 223; 225]. Також у літературознавстві виокремилися міфопоетичний (В. Топоров) [216] та соціально-генетичний (Н. Копистянська) [90] погляди на художній часопростір [244, с. 23].

Ю. Лотман зазначив, що художній простір у літературному творі – це континуум, у якому розміщуються персонажі та відбуваються події. Він не є пасивним «вмістилищем» героїв та сюжетних епізодів. Учений зауважив, що узгодженість його з дійовими особами та загальною моделлю світу, створеною художнім текстом, переконує в тому, що мова художнього

простору – «не порожня ємність, а один із компонентів загальної мови, якою промовляє художній твір» [115]. Також науковець відзначив, що простір – це той елемент, навколо якого вибудовуються й непросторові характеристики [114]. Ю. Лотман звернув увагу на існуючу поліфонію простору: різні герої не тільки належать різним просторам, але й пов'язані з різними, іноді несумісними типами членування [114].

Інший дослідник художнього часу та простору Ф. Федоров дійшов висновку, що суб'єктивний час-простір митця, який втілюється у створеному ним художньому світі, визначає його структуру та структуру всіх його категорій (від конфлікту до точки зору), також часопростір визначає структуру мовної системи, яка будує цей художній світ. Час та простір, першою чергою, і пов'язують текст митця з «позатекстовим світом» [223, с. 18].

Художній час може поділятися на «минуле – теперішнє – майбутнє» або на «раніше – пізніше» [17]. Крім того, дослідники відзначають, що часова перспектива може зміщуватися: минуле розуміється як теперішнє, майбутнє як минуле тощо [17].

Важливим є те, що сприйняття часу та простору, як правило, емоційно забарвлене. Це пов'язано з часовими та просторовими опозиціями «своє/чуже», «реальне /ірреальне» тощо [209].

Особливе місце в поезиці драматургічних творів посідає ремарка – авторські пояснення стосовно умов і часу дії, зовнішнього вигляду та поведінки дійових осіб тощо [112, с. 576; 173; 226]. Частина науковців, аналізуючи специфіку композиції п'єс, лише побіжно зупиняється на аналізі ремарок, визначаючи їх як «побічний текст драматичного твору» [226, с. 341]. Це зумовлено тим, що в класичній драмі практично до XX століття ремарки виконували виключно службову, інформативну функцію [173, с. 49]. Приміром, А. Речка пояснює зміни в підході до ремарки специфікою «нової драми», у якій відбулися якісні зміни на рівні змісто- й формотвірних складових художнього тексту [173, с. 49].

У модерних драматургічних творах ремарка стає засобом розкриття внутрішнього світу дійових осіб, самовизначення автора, вона втрачає лаконічність, стає розгорнутішою, ускладнюється, набуває стильової виразності й вбирає описові та ліричні елементи [173, с. 49–50].

На сьогодні існує декілька класифікацій ремарок. За формальними ознаками розташування в тексті п'єси виділяють номінативні ремарки (заголовок твору, підзаголовки, авторські жанрові визначення, епіграф, присвята); афішні (характеристики, подані в списку дійових осіб); ремарки, у яких прокоментовано поділ на акти, сцени, яви; препозитивні (ремарки, що передують початку дії або сцени, де подано зауваження щодо простору, часу й списку дійових осіб твору); інтерпозитивні (розташовані в середині сцени, між діями окремих персонажів, а також між сегментами рухів або мовлення одного персонажа); інективні (представлені в середині фрази, репліки, монологу персонажа); постпозитивні (ті, що завершують сцену, акт, п'єсу) [60].

За функціональним діапазоном ремарочних описів виділяють ремарки предметного світу (причому, як відзначає А. Зорін, залежно від автора та контексту одні й ті самі предмети можуть виконувати утилітарну функцію чи відігравати роль автономної події, символічного предмета, характеристики дійової особи, індикатора психологічних процесів, бути засобом вираження внутрішньої дії [60]); ремарки, у яких прокоментовано переміщення дійової особи сценою; ремарки кінесики й міміки, інтонаційно-декламаційні; ремарки, що передають психологічний стан дійових осіб; ремарки на позначення пауз і мовчання; ремарки неперсоніфікованої сценічної дії (звукові й оптичні ефекти); асоціативні ремарки, що співвідносяться з інтертекстуальними елементами драми й загальнокультурними кодами [60].

Одне слово, аналіз драматичного твору передбачає залучення цілого комплексу понять, що виступають важливим інструментарієм у дослідницькому процесі.

Висновки до розділу 1

Проаналізувавши критичні та літературознавчі студії, присвячені творчості Є. Плужника, можемо зауважити, що в більшості робіт досліджуються поезії митця, а також роман «Недуга», натомість його драматургічна спадщина залишається здебільшого поза увагою науковців. Хоча слід відзначити, що перші кроки у вивченні п'єс Є. Плужника вже зроблені, зокрема Л. Череватенком, Л. Новиченком, Л. Скирдою, А. Матющенко, Л. Скориною. Прикметним є те, що в літературознавчій науці немає єдиної думки щодо художньої вартості драматичних творів Є. Плужника. Основними питаннями, які висвітлюються в наукових розвідках, присвячених п'єсам «Професор Сухораб», «У дворі на передмісті» та «Змова у Києві», є їхній ідейно-тематичний зміст, жанрове визначення, антиміщанська спрямованість, а також певні поетикальні особливості (специфіка конфлікту, своєрідність використання гумористично-сатиричних засобів, прийому умовчання тощо). Крім того, певне місце в роботах науковців посідають побіжні спроби порівняти п'єси Є. Плужника з іншими драматичними творами 1920 – 1930-х років.

Своєрідність п'єс «Професор Сухораб» та «У дворі на передмісті» вмотивувала звернення до теоретичних праць, присвячених «новій драмі». Серед основних рис цього літературного явища для нас важливими є ті, які наявні в двох перших п'єсах Є. Плужника: актуальна морально-психологічна проблематика; домінування внутрішніх субстанційних конфліктів, що зумовило послаблення ролі зовнішньої дії та висунення на перший план дискусії; наявність підтексту; зміни в системі художнього часопростору; фрагментарність; активне використання пауз, символів, знаків емоційної напруги, звукових та зорових ефектів.

П'єса «Змова у Києві» являє собою наслідок еволюції автора й засвідчує його звернення до досвіду експресіонізму. Це зумовило нашу увагу до теорії цього художнього напрямку. Проаналізувавши основні наукові праці, можемо підсумувати, що експресіонізм позначається особливою емоційністю,

підкресленою суб'єктивністю, відмовою від правдоподібності, використанням мотивів болю, страху, крику, смерті. Твори Є. Плужника, передусім трагікомедія «Змова у Києві», погоджуються з пізнім експресіонізмом, або постекспресіонізмом. Із характерних рис цього художнього явища, на наш погляд, можуть бути використані в роботі такі: мотив безсилля людини перед хаотичним світом у момент важливих історичних перетворень, пошук «нового героя», антиміщанське спрямування, конфлікт «Я і світ», тяжіння до узагальнення та схематизму.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНЬКА ДРАМАТУРГІЯ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТ. : СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ТА КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ

Кінець 1910-тих – 1930-ті рр. – важливий період в історії України. Цей час позначився істотними суспільно-політичними подіями, спричиненими змінами в Російській імперії. У 1917 році відбулася лютнева революція, внаслідок якої поживалося суспільно-політичне життя в Україні. Утворення Центральної Ради, яка об'єднала всі українські сили, проголошення Української Народної Республіки сприяли істотному зростанню національної свідомості українців. Прихід до влади П. Скоропадського поглибив цей процес, оскільки саме в період його правління було досягнуто значних успіхів у розвитку національної культури: у державних установах та військових частинах створювалися курси українознавства, в школах обов'язковим стало вивчення української мови, літератури, історії та географії, були засновані нові українські університети, Українська академія наук, Українська національна бібліотека, Національний архів України, Національна галерея мистецтв, Український історичний музей, національна опера, Державна хорова капела тощо.

Прихід до влади більшовиків та утворення Української Радянської Соціалістичної Республіки в 1920 р. призвело до нових трансформацій у культурному просторі України. У новому суспільстві мистецтво перестало виконувати суто естетичну функцію, перетворившись на знаряддя агітації та пропаганди. І в першу чергу це стосувалося театру, який становив особливу цінність для комуністичного режиму через свою здатність оперативно впливати на глядача. Для здійснення потрібного впливу були закріплені відповідні вимоги до драматичних творів, які ґрунтувалися на повній узгодженості п'єси із комуністичною ідеологією. Естетичний критерій при

оцінці літературних творів уже не був домінуючим, внаслідок чого з'явилася велика кількість текстів, які художньо втілювали офіційні гасла, не маючи при цьому жодної мистецької цінності.

Інакше кажучи, соціологія в певному сенсі немовби ставала естетикою – цим, зрештою, й зумовлене настільки широке залучення соціально-культурного матеріалу для з'ясування художньої специфіки п'єс Є. Плужника.

Важливим чинником розвитку української літератури 1920 – 1930-х рр. стала політика українізації, що викликала громадське обговорення національного питання. Але поступово українізація набула таких масштабів, що стала небезпечною для радянського уряду. Через це під виглядом боротьби з українським буржуазним націоналізмом та націонал-ухильництвом було розпочато репресії проти української інтелігенції [15, с. 245–246]. Послідовно впроваджувалася думка про «непрестижність», провінційність української мови та культури, її вторинність по відношенню до російської, що спричинило подальшу русифікацію значної частини України та гальмування розвитку українського мистецтва.

Бурхливі суспільно-історичні події перших десятиліть XX ст. сприяли істотному пожвавленню літературного життя в Україні. Водночас значна частина письменників старшої генерації через незгоду з новим режимом в Україні емігрувала за її межі, внаслідок чого сформувалася діаспорна література, яка з цього часу стала невід'ємною частиною українського літературного процесу. Зокрема, в кінці 1910 – на початку 1920-х рр. виїхали такі драматурги, як С. Черкасенко, Є. Карпенко, Олександр Олесь, В. Винниченко та ін. [188, с. 9]. Їм на зміну прийшли нові автори. Їхнє активне прагнення творити нову літературу забезпечило появу великої кількості текстів.

Драматургію кінця 1910 – 1930-х рр., на нашу думку, доцільним буде поділити на три основні групи: 1) драматичні твори 1917 – 1923 рр., коли

центральною формою стала п'єса-агітка; 2) 1924 – 1929 рр. – час появи більш якісних драматичних текстів; 3) 1930-ті рр. – період посилення впливу соцреалізму в літературі.

2. 1. 1917 – 1923 рр.: доба панування агітаційної п'єси

1917 р. став відправним пунктом для розвитку нового етапу українського драматичного та театрального мистецтва. Улітку цього року був заснований Український національний театр, який підпорядковувався Генеральному секретаріату народної освіти Української Центральної Ради. Свою діяльність театр розпочав 16 вересня 1917 р. із вистав за п'єсами «Пригвожденні» В. Винниченка та «Лісова квітка» Л. Яновської.

Як відзначають дослідники, естетична платформа Українського національного театру формувалася «в широкому культурологічному контексті тогочасних театральних пошуків, зумовлених кризою класичного побутового українського театру, який перестав задовольняти вимоги глядача» [110]. Основою репертуару мали стати кращі твори світової та української драматургії. Серед 17 авторів, до яких протягом сезону звернувся театр, найбільш популярними були І. Карпенко-Карий (58 вистав), В. Винниченко (45 вистав), М. Кропивницький (39 вистав) та М. Старицький (30 вистав). Інші драматурги, п'єси яких інсценізувалися в Українському національному театрі, – це І. Котляревський, Т. Шевченко, Панас Мирний, Б. Грінченко, Л. Старицька-Черняхівська, В. Самійленко, С. Васильченко, Олександр Олесь, Ж.-Б. Мольєр та ін. На думку науковців, саме така неоднорідність у виборі драматургічного матеріалу, поєднання модерністських та традиційних реалістичних п'єс не дозволили режисерам виконати головне завдання – створити новий тип театру, відійшовши від традиційних етнографічно-побутових форм [110].

14 серпня 1918 р. Український національний театр було реорганізовано в Державний народний театр під керівництвом П. Саксаганського. У тому ж

році з'явилися такі стаціонарні театри, як «Українська трупа під орудою М. Заньковецької» в Ніжині та «Молодий театр» Л. Курбаса в Києві, а також Національна опера, Державна хорова капела тощо.

Культурна ситуація змінилася зі встановленням в Україні радянської влади. 15 березня 1919 р. всі театри в Києві було оголошено націоналізованими [99, с. 11]. Того ж року в Дніпропетровську оформився «Перший державний театр Української Радянської Соціалістичної Республіки імені Т. Шевченка» [99, с. 12]. Проте, як відзначають дослідники, справжня спроба створення нового професійного театру пов'язана із діяльністю Театру імені І. Франка, «Центростудії» М. Терещенка, пізніше перейменованої в «Театр мистецтва дійства», та «Молодого театру», що згодом отримав назву «Березіль», на чолі з Лесем Курбасом. Критик Й. Шевченко зауважив, що «Молодий» та «Державний драматичний» театри репрезентували два основні типи українського театру: 1) «послідовний, повільний зріст на основі всебічного вивчення театрального матеріалу, засвоєння вищих здобутків театральної культури минулого й вироблення на цій базі власного стилю» та 2) «продукція на ринок, пересаджування методів і прийомів, вироблених іншими» [242, с. 213]. На думку критика, саме «Березіль» мав перспективу розвитку, оскільки шукав форми, які б відповідали новому часу, натомість театр під керівництвом Г. Юри орієнтувався на традиційного глядача.

Слід відзначити, що в цей час держава почала активно сприяти розвитку театрального мистецтва на теренах СРСР, визнаючи великі можливості театру у формуванні суспільної свідомості. Офіційна критика наголошувала на тому, що, оскільки театр є «наймасовішим і найдоступнішим для сприйняття видом мистецтва, який може впливати на свідомість глядача, формувати його світогляд» [126, с. 35–36], він має брати якнайактивнішу участь у громадському житті, бути виразником «змагань пролетарської класи й борцем за її лозунги та ідеали» [79, с. 41]. Така настанова зробила театр 1920 – 1930-х років знаряддям агітації й вмотивувала відповідні вимоги до

драматичних творів. Показовою в цьому випадку є рецензія на п'єсу В. Минка «Лісові круки», де найбільшою перевагою твору було визначено той «відповідний вплив», який може здійснити ця драма на глядача» [32, с. 364]).

Зауважимо, що розвитку українських професійних театрів кінця 1910-х – початку 1920-х рр. суттєво перешкоджав «репертуарний голод», який існував у той час. Спроби розв'язати цю проблему здійснювалися в різних напрямках. З одного боку, посилювався інтерес до п'єс європейських авторів, внаслідок чого 1917 – 1919 рр. стали часом «наздоганяння європейського мистецтва» [79, с. 41]. Це, на думку режисерів, мало допомогти «вивести український театр з безвиході селянськості, народництва й наївного натуралізму» [242, с. 219]. Іншим способом подолання «репертуарного голоду» стало звернення до спадщини М. Гоголя, Т. Шевченка, Лесі Українки та ін., яка мала дати зразок «істинно художніх» творів [74, с. 2].

Однак, як відзначив Ю. Меженко, спроба пристосувати старі п'єси до нового життя не вдалася [130, с. 91]. Новий час потребував революційних творів, яких серед драматичної спадщини було обмаль. Це зумовило інсценізацію поетичних творів та адаптацію їх до актуальних питань (зокрема, великою популярністю користувалися вистави за «Гайдамаками» Т. Шевченка та «Каменярами» І. Франка). Прикметно, що такі вистави не виглядали неприродними, оскільки, як зауважила Н. Кузякіна, «сама дійсність, патетика і героїка революційної боротьби вимагали поетичного театру» [99, с. 14].

Іншим шляхом подолання «репертуарного голоду» стало залучення сучасних драматичних творів російських авторів (А. Луначарського, Б. Ромашова та ін.) [73, с. 65].

Але повністю задовольнити потреби глядача не вдалося, а тому гостро постало питання про сучасну українську драматургію. На певному етапі до її створення долучаються письменники, які почали свою діяльність ще до 1917 року, – Я. Мамонтов, І. Кочерга та ін. Проте ті п'єси, які вони

створювали (наприклад, «Веселий Хам», 'Ave Maria', «Над безоднею», «Дівчина з арфою» Я. Мамонтова), були позначені впливом символістської традиції, зверненням до «вічних тем», надмірною абстрактністю, а тому не відповідали вимогам, які висувалися в той час до драматичних творів: уславлення перемог борців за нове суспільство, популяризація комуністичної ідеології, її лозунгів, гостра сатира на пережитки старого устрою [79, с. 41]. Так само й п'єси В. Винниченка, Лесі Українки, Г. Хоткевича, Л. Старицької-Черняхівської, популярні в еміграційному середовищі, для радянського театру виявилися непридатними, оскільки підходили, як зазначає Я. Мамонтов, тільки для «європеїзованих театрів» [122, с. 198]. Через це, а також через від'їзд за кордон частини творчої інтелігенції, на перший план вийшли автори з соціальних низів. Письменницька праця в суспільстві стала престижною, а тому з'явилося багато охочих долучитися до неї. Крім прагматичного розрахунку, романтика революції, загальне піднесення, прагнення будувати нове, краще суспільство спонукали їх до творчості. Селяни, робітники, червоноармійці намагалися перенести події революції з вулиці на сцену.

На заваді творчому процесу стає неосвіченість нових митців. Низка тогочасних періодичних видань сприяла підвищенню рівня знань молодих письменників. Приміром, у журналі «Сільський театр» знаходимо таке оголошення: «Хто починає писати вірші, оповідання, п'єси, нариси тощо, повинен передплачувати селянський літературний журнал «Плужанин», де дізнаєтеся, як писати твори, що читати, як вивчати сучасну українську літературу, як заснувати літгурток, куди посилати свої твори тощо» [194]. Отже, молодий літератор отримував певні базові поради щодо написання художнього твору, але очевидно, що за межі моделі, запропонованої від початку, він вийти не міг. Це спричинило появу великої кількості однотипних творів. Крім того, від мистецтва вимагалось в першу чергу відтворення комуністичної ідеології, що суттєво звужувало можливості творчого пошуку. Таким чином, питання про художню цінність більшості

цих творів є неоднозначним. Проте в ситуації «репертуарного голоду» вже більш-менш адекватна драматургічна продукція, яка з'являлася, сприймалася позитивно («При становищі, коли винниченківські п'єси обридли, на Лесю Українку нема грошей і відповідних високорозвинених культурних умов, то п'єси Є. Кротевича появилися дуже на часі» [34, с. 264]).

Слід зауважити, що змінився й глядач. Якщо в дореволюційний час основу театральної публіки складала інтелігенція, то після 1917 р. драматичне мистецтво в першу чергу почало орієнтуватися на соціальні низи – селян, робітників, червоноармійців. Через це запропонований матеріал мав відповідати культурному рівню нового глядача.

У перші десятиліття XX ст. в Україні, крім професійних, існували й численні аматорські та напіваматорські театри. У роки громадянської війни активно функціонували фронтові пересувні трупи, а також сільські та робітничі самодіяльні гуртки. Репертуар, який використовували професійні театри, для них був не завжди прийнятний, а тому нерідко самі актори ставали й драматургами. Так з'явився й поширився новий тип драматичних текстів – п'єса-агітка. Ця драматична форма стала панівною в літературному процесі кінця 10-х – першої половини 20-х років XX ст. Ю. Смолич зауважував, що її виникнення зумовила потреба «примітивної, схематичної агітки, яка прямолінійно й кострубато розв'язувала б поточні гасла дня» [201, с. 156]. Проте критик акцентував, що вже на момент її появи глядач вимагав більш довершених мистецьких форм, натомість некваліфіковані автори-початківці не могли запропонувати художньо вартісний драматичний твір, а були здатні лише на «сяке-таке літературне обарвлення газетного матеріалу» [201, с. 158].

Серед освічених глядачів особливою популярністю п'єси-агітки не користувалися. Професійні театри здебільшого до свого репертуару подібні твори не включали, через що вони залишалися надбанням самодіяльних гуртків [73, с. 64; 201, с. 161]. Сценічну перспективу мали переважно так звані авторські агітки (відзначимо, що поняття авторської агітки стало

робочою дефініцією на позначення більш якісної агітаційної п'єси, яка має конкретного автора [201, с. 160]). Наприклад, «Люде, чуєте», «Шахтарі», Д. Бедзика. Також до якісних авторських агіток дослідники відносять п'єси М. Ірчана «Бунтар» і «Дванадцять» та деякі твори Я. Мамонтова [126, с. 37]. При цьому варто відзначити, що загалом агітаційних п'єс у першій половині 1920-х років з'явилося більше 3000, а видано з них – приблизно 140 (і це тільки ті, що пройшли через Вищий репертуарний комітет, натомість одноактні п'єси, а також твори, які виставлялися в невеликих гуртках, перевірялися на місцях та не реєструвалися) [201, с. 159]. У цей час були проведені два всеукраїнські конкурси драматичних творів. На першому було 19 п'єс, на другому – 140. Проте більшість із них мало відрізнялися одна від одної, й тільки ті, які здобули перші премії, – «На руїнах минулого» О. Осинського та «Перші хоробрі» М. Кравченка та Я. Могили – були прийняті до репертуару [201, с. 160–161].

На розвиток п'єси-агітки в Україні вплинуло й театральне життя Росії, де одним із найпопулярніших творів стала «Містерія-буф» В. Маяковського, яка являла собою зразок агітаційної драматургії [99, с. 10].

Загалом художній твір у перші роки становлення радянської влади часто розглядався не як самостійний естетичний об'єкт, а як засіб ідеологічної пропаганди, а тому агітка як твір, що мав відгукуватися на актуальні проблеми сьогодення, якнайкраще підходила в цій ситуації. Як відзначають дослідники, «агіттеатр став політичним інструментом ідеології, який виконував пропагандистську місію влади й залежав від її директив» [243, с. 94]. Така настанова зумовлювала й тематику, до якої зверталися драматурги. Зокрема, це було зображення героїчної боротьби під час громадянської війни, протистояння незаможників та куркулів на селі, взаємини батьків та дітей як уособлення боротьби старих та нових часів, антирелігійна пропаганда, кримінальні теми, пов'язані із зловживаннями міської або сільської влади, становлення нового побуту. Окрему групу складали агітки, написані на спеціальне замовлення або до певної дати – дня

червоної армії, свята врожаю тощо [201, с. 162]. Прикладом таких творів можуть слугувати «Перше травня», «Смерть героя» К. Борисова та В. Володимирова.

Недостатній культурний і професійний рівень авторів-початківців виявився вже у виборі та розробці сюжету. Зокрема, Я. Мамонтов у статті, присвяченій драматичним дебютам 1923 – 1924 рр., наголошував на тому, що більшість п'єс відзначається або невдалим вибором сюжету («Сантиментальний чорт», «Син Сови» Є. Кротевича, «Студенти» А. Гака), або невмінням драматургів його обробити («Секретар прем'єр-міністра» Є. Кротевича, «Боротьба» Т. Степового) [122, с. 199–201]. Іноді сюжет міг бути взагалі відсутнім, замість цього протягом кількох дій «люди лише ходять або метушаться в тій чи іншій обстанові» («В червоних шумах» А. Головка, «Артистка без ролів» В. Чередниченко, «Спартак» В. Муринця) [122, с. 202–203].

Основний конфлікт усіх агіток – це протистояння між будівниками нового суспільства та їхніми ворогами, причому ця боротьба відзначається цілковитою непримиренністю [99, с. 11]. Важливим є те, що у фіналі революційна ідея завжди перемагає, незважаючи на те, чи гине герой. Це вмотивовує загальний оптимістичний настрій такого типу творів, оскільки їхнім авторам була властива «безмежна віра в перемогу комунізму» [99, с. 30]. Слід відзначити, що цей «ура-революційний стиль» [201, с. 159] зберігався й у подальших радянських драматичних творах. Яскравими прикладами можуть слугувати п'єси, написані в 1930-ті рр., приміром російська «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського та українська «Загибель ескадри» О. Корнійчука.

Пропагандистська спрямованість агітаційного театру, а також незнання авторами законів театральної дії, спричинило «публіцистично-документальний підхід до творчості», який передбачав добір фактографічного матеріалу до проголошуваних партійних, революційних, політичних гасел [243, с. 95]. Через це в тексті агіток поширеними стали

тогочасні газетні та мітингові штампи [99, с. 32]. Також прикметним було домінування в мовленні дійових осіб монологів замість діалогів, чого вимагав характер драматичного тексту. Репліки перетворювалися на довгі виголошення ідейних настанов [243, с. 95]. Як відзначають дослідники, «для персонажів була характерна некомунікативна мовленнєва поведінка, їхні монотематичні висловлювання не передбачали словесної чи дієвої реакції партнера, бо адресат не він, а глядач» [243, с. 95]. Така побудова агітки була однією з основних причин її слабкої сценічності.

Науковці відзначили, що у своєму прагненні зруйнувати попередню театральну традицію молоді драматурги зловживали прийомами експериментаторського театру [201, с. 159], до яких можна віднести фрагментарність, мозаїчність, монтажність, нерозробленість конфліктів, плакатність, схематизм [243, с. 95], а також надмірну спрощеність, що спричинила наявність обмеженої кількості зображально-виражальних засобів [201, с. 159]. Проте варто наголосити, що такі риси агітки частково наблизили її до експресіоністичної драматургії, популярної в той час у західноєвропейському культурному просторі.

Варто звернути увагу й на особливості творення образів у п'єсі-агітці. Основний принцип групування дійових осіб тут базувався на опозиції «свій – чужий» [243, с. 95]. Підґрунтям для такого поділу став провідний конфлікт усіх агітаційних творів – протистояння «народу» та «гнобителів». Проте слід зауважити, що характери дійових осіб, так само як і конфлікт, були лише накресленими й детально не розробленими. Більшість персонажів не здобули належної індивідуалізації, часто залишались безіменними, поставали лише соціальними масками. Агітка широко послуговувалася абстрактно-алегоричними образами. Приміром, Японія, Румунія («Перше травня»), Капітал («Злий і добрий Хем»), Газета («Сількор» О. Рябинова), Воля («Під панським ярмом» В. Антонової) [243, с. 95].

Так само, як й експресіоністичні твори, агітки відзначалися пошуком нового активного героя. Проте, на відміну від експресіоністської драматургії,

в агітаційній п'єсі таким героєм став народ-переможець [99, с. 30]. У деяких агітках з'явилися ведучі та хор («Перше травня», «Наш побут»), які були характерні ще для грецької трагедії. Серед інших рис агітаційної п'єси слід назвати народність, декларований інтернаціоналізм, піднесену патетику та декламаційність мови [99, с. 11]. Зауважимо, що більшість агіток мала прозову форму, проте зустрічалися й віршовані тексти, наприклад, «В ореолі» О. Ведміцького, «Червоний вертеп» А. Паніва.

Прикметним є те, що з метою залучення до глядацької аудиторії найширших робітничих та селянських мас у перші пореволюційні роки пропагувалася «ідея синтезованого театрального дійства з піснями, танцями, пантомімою, плакатами тощо» [243, с. 94]. У таких виставах могли бути задіяні тисячі учасників. Оскільки театральна сцена була непридатною для подібних заходів, то місцем їх проведення ставали відкриті майданчики, міські площі [243, с. 94]. Одна з перших подібних вистав – це «Здобуття Бастилії», яка була розіграна на Софіївській площі в Києві в 1919 році [99, с. 27]. Основою такого масового дійства ставав сценарій, який розроблявся художнім сектором агітполітосвіти й затверджувався партійними органами. Зміст був традиційним для агітаційних п'єс: героїчна боротьба рабів, селян, світового пролетаріату за знищення насильства й експлуатації, за свою свободу. Зважаючи на велику кількість учасників, сценарій вміщував лише основні вузлові моменти сюжету, репліки були прописані тільки для головних дійових осіб, усі ж інші мали великий простір для імпровізації [99, с. 28]. Серед особливостей цих вистав можна також виділити плакатність зображення персонажів, часто алегоричних, декламаторську патетику та агітаційно-мітингову мову. Крім того, до таких дійств часто вводилися хор та оркестр [99, с. 29].

Варто звернути увагу на те, що серед агіток не існувало традиційного поділу на трагедію, комедію та власне драму, проте загальне жанрове розмаїття було надзвичайним. Крім уже згаданих календарних постановок, присвячених певній даті, вирізнялися агіткампанії, живі газети, концерти-

мітинги, політкарнавали, інсценізації, агітсуди, ревію тощо. Іноді авторські жанрові дефініції були більш оригінальними. Наприклад, С. Бондарчук свою п'єсу «Колектив комнезаможників, або Свято врожаю» визначив як агрономічно-агітаційний примітив [243, с. 95].

Одними з найпопулярніших були інсценізації, або інсценівки. Вони являли собою «театралізування» радянського побуту, приміром, п'єси «Наш побут» [99, с. 32]. Пізніше (кінець 1920 – початок 1921 рр.) з'явилися агітсуди, які влаштовувалися з приводу найрізноманітніших подій. Спочатку судили історичних осіб – «ворогів революції» (С. Петлюру, Н. Махна). Вони отримали назву «воєнно-польових судів». На зміну їм приходять «моральні суди», у яких засуджували горілку, бруд, вошей, бур'яни [99, с. 26]. Такі твори мали чітку усталену структуру: послідовні виступи обвинувачення, голови, оборонців та ін. Також існували тексти, позначені рисами більш традиційних жанрових форм. Наприклад, п'єсу Я. Мамонтова «До третіх півнів» дослідники визначили як агітаційну мелодраму [126, с. 38].

Незважаючи на бажання молодих радянських драматургів творити абсолютно нове революційне мистецтво, вони не могли уникнути впливу попередньої драматургічної традиції, а також популярних на той час мистецьких напрямів. Зокрема, науковці акцентували на використанні художніх прийомів народного театру [99, с. 11], а також барокових, символістських, футуристичних, експресіоністичних та ін. форм [99, с. 24].

Деякі дослідники визначали п'єсу-агітку, авторську або анонімну, як перший соцреалістичний жанр [125, с. 37], оскільки вона мала основні риси такого типу текстів: свідомий герой-революціонер у центрі та його внутрішня колізія, пов'язана з вибором між обов'язком та почуттями; основний конфлікт – боротьба «простого народу» із класовими антагоністами, який розв'язувався перетворенням представників народних мас під впливом героя-революціонера на свідомих борців за ідеали революції. Прикладом такого твору може слугувати п'єса М. Ірчана «Бунтар» [125, с. 38].

Панування агітаційної п'єси умовно закінчується з появою драми М. Куліша «97», яку теж можна розглядати як агітку, проте набагато якіснішу [201, с. 164].

Загалом варто відзначити, що у зв'язку із соціальними та політичним змінами в кінці 1910 – на початку 1920-х рр. українське сценічне мистецтво зазнало суттєвих трансформацій. Відійшов у минуле традиційний етнографічно-побутовий театр XIX ст., відсунулася на другий план модерністська драматургія, популярна на початку XX ст., натомість виникла потреба у віддзеркаленні подій революції та громадянської війни. Через свою здатність впливати на глядача театр став знаряддям агітації. Разом усе це й вмотивувало появу п'єси-агітки. Починаючи від примітивної, напівмітингової форми, для якої не обов'язковими були сцена та чіткий сюжет, агітаційна п'єса еволюціонувала, збагачуючись попереднім театральним досвідом, та перетворилася на більш якісну авторську агітку, готуючи ґрунт для художньо вартісних драматичних творів.

2.2. 1924 – 1929 рр.: становлення української радянської драматургії

Визначною подією в українському драматургічному та театральному мистецтві став вихід п'єси М. Куліша «97» у 1924 р., котра, як зазначає більшість дослідників, започаткувала новий етап у розвитку української драматургії [73, с. 65; 99, с. 33]. Відзначимо, що поява цього твору виявилася достатньо своєчасною, оскільки, незважаючи на популярність аматорських гуртків, а також пересувних робітничо-селянських театрів (РСТ) і театрів робітничої молоді (ТРОМ), глядача більше не задовольняли п'єси-агітки, і він усе більше уваги звертав на професійні театри.

Важливим кроком на шляху оновлення театального мистецтва став сезон 1924 – 1925 рр., коли в репертуарі професійних труп з'явилися сучасні українські п'єси («Чорнозем ожив» Д. Бедзика, «Незаможник» А. Кострицина тощо [73, с. 65]), які ще не відзначалися особливою

досконалістю, проте вже суттєво відрізнялися від ранніх агітаційних п'єс. Також у цей час остаточно втратила символістські риси творчість письменників старшої генерації, зокрема Я. Мамонтова, І. Кочерги. Їхні тексти другої половини 1920-х рр. уже істотно відрізнялися від творів кінця 1910-х рр. й цілком органічно увійшли до поточного театрального процесу. Крім того, саме в другій половині 1920-х рр. до літератури прийшли такі автори, як І. Дніпровський, І. Микитенко, О. Корнійчук, Л. Первомайський та ін., котрі згодом стали «обличчям» української радянської драматургії.

Пошуки в царині драматургії виявилися суголосними й дискусіям щодо стратегії розвитку українського театру, які стали предметом обговорення на Всеукраїнських театральних диспутах 1927 р. та 1929 р. [202].

Початок нового етапу розвитку української драматургії ознаменувався також і посиленням тиску на театральне мистецтво. 1927 р. було опубліковане рішення ЦК ВКП(б) «Про шляхи розвитку радянського театру», яке чітко регламентувало подальшу долю української сцени [73, с. 72]. Одним із головних завдань стало створення нового типу радянської драми за чітко виписаним регламентом з непорушними принципами «класовості, партійності, народності» [164, с. 8]. Це на довгий час визначило ключові ідейно-художні особливості радянської драматургії, унеможлививши подальші творчі пошуки драматургів та режисерів. Зокрема, на жорсткий супротив тогочасної критики наштовхнулися всі спроби Л. Курбаса та його прибічників популяризувати в Україні експресіоністську драму [120, с. 365], риси якої були присутні у творчості М. Куліша, М. Івченка, І. Дніпровського, О. Карманюка, але згодом майже повністю зникли з українського театру.

Щодо основних ідейно-художніх особливостей драматичних творів 1924 – 1929 рр. варто відзначити їхню неоднорідність, як змістову, так і формальну.

Серед провідних проблемно-тематичних комплексів етапу можна умовно виділити такі: революція та громадянська війна, індустріалізація, пошук

нових цінностей, переоцінка ролі релігії та національної ідеї в житті соціуму, ставлення до мистецтва.

Найпопулярнішою в драматургії 1924 – 1929 рр. залишалася *тема революції та громадянської війни*. У цей час вона набула нових нюансів, порівняно із попереднім періодом. На відміну від п'єс-агіток, у яких ці історичні події сприймалися виключно позитивно, відповідно до офіційної ідеології («Перед зміною владарів» М. Лідянка, «Перші хоробрі (Було так)» М. Кравченка та Я. Могили), у пізніших драматичних творах уже немає такої одностайності в трактуванні цієї теми. У більшості п'єс революція та громадянська війна – це «найпрекрасніша епоха» («Любов і дим» І. Дніпровського), єдино можливий шлях до свободи, надія на духовне прозріння («Родина щіткарів» М. Ірчана), символ новітньої краси («Яблуневий полон» І. Дніпровського). Водночас з'явився й інший погляд на ці події. Наприклад, у драмі М. Івченка «Повідь» революція – це повідь, яка очищує суспільство, але при цьому й руйнує все на своєму шляху.

У творах 1924 – 1929 рр. усе частіше з'являється думка про фальшивість революції, оскільки, незважаючи на пафосні гасла про творення нового світу, «товари погані, скрізь брудно, лікаря не дозовешся» [103, с. 20]. Але критика радянської держави походить від негативних персонажів, тобто тих, хто не міг належно її оцінити, – міщан («Народний Малахій» М. Куліша), куркулів («Повідь» М. Івченка), чиновників-крадіїв («Марко в пеклі» І. Кочерги). Абсурдність їх звинувачень часто підкреслюється в сатиричних епізодах, у яких «несвідомі» герої звинувачують більшовиків, наприклад, у псуванні погоди («Після революції весни немає» [103, с. 20]; «Ну й мороз, бодай йому сто чортів! Березень місяць, а такі морози! З того часу, як прийшли більшовики, немає ладу ні на землі, ні на небі» [94, с. 176]). Незважаючи на це, критика вважала неприпустимим подібне висвітлення теми революції та громадянської позиції, а тому такі твори піддавалися нищівній критиці і згодом заборонялися.

Іншою важливою темою в драматургії 1924 – 1929 рр. стала *індустріалізація*. Активне звернення письменників до цього питання було зумовлене зміщенням «центру» суспільства з села до міста та проведенням державної політики індустріалізації. Основним місцем дії тепер став завод як утілення всього радянського соціуму, а головним героєм – пролетар, який діє згідно з лінією партії, активно бореться із шкідниками та всі свої сили віддає на будівництво нового світу. Першим «робітничим» драматургом дослідники вважають І. Дніпровського, а першою «робітничою» п'єсою – його драму «Любов і дим» [201, с. 165]. Завод постає тут як модель світу, у якому діють свідомі робітники, готові пожертвувати всім заради того, щоб «мертвий гігант» рушив, та шкідники, єдиною метою яких є завадити шляхетній меті «трудящих».

Тема шкідництва поступово стала однією з ключових у творах того часу, що було пов'язано із загальнодержавним процесом пошуку шкідників. Митці мали художніми засобами переконати пересічного глядача в тому, що нібито численні шкідники, які таємно діють серед робітників, серйозно загрожують державі та кожному її громадянину. Це вмотивувало активне звернення драматургів до певного типу образів із акцентом на тому, що шкідники міцно вкорінилися в новому суспільстві й не давали йому розвиватися. Таким чином письменники сприяли створенню підґрунтя для прийдешніх репресій.

З активним впровадженням індустріалізації пов'язана й зміна в ставленні до машини, яка мала вже не лякати людину, а допомагати їй. Через це в «робітничих» п'єсах акцентувалося на тому, що справжній комуніст усвідомлює, що майбутнє – за машиною, що «залізо – це любов нового світу ... машина – визволитель! Машина – товариш» [47, с. 82]. Натомість для прихильників минулих часів, що не можуть досягнути величі нових технологій, машина – це «страхіття, яке калічить душу» [47, с. 82]. Слід зауважити, що, змальовуючи здобутки в галузі індустріалізації, її важливість для людини, письменник мав змогу досягти відразу кількох прагматичних

цілей. По-перше, підкреслити той особливий внесок, який зробила радянська влада в покращення побуту звичайних громадян:

«Дідько. А дрова носять?

Спринцовка. Ні, які дрова, у нас скрізь ліфти або парове опалення, чик-чик і є.

Дідько. Ну! От життя! А пошту? Пакети носять?

Спринцовка. Звісно. Але в нас у кожного кур'єра свій автомобільчик, чик і готово» (І. Кочерга «Марко в пеклі») [94, с. 215].

По-друге, підтвердити непотрібність минулих уявлень, зокрема, релігійних, у сучасному світі науки та техніки: «В добу електрики і радіо ви вірите в пророків?» («Княжна Вікторія» Я. Мамонтова) [123, с. 285].

Незважаючи на те, що провідне місце посідає місто, *тема села* також залишилася важливою у творах аналізованого періоду, хоч і відійшла на другий план. Події на селі лягли в основу таких творів, як «Повідь» М. Івченка, «Хто кого?» Д. Бедзика та ін. Основна увага в цих текстах приділялася проблемі перетворення селянина-індивідуаліста на свідомого представника радянського суспільства, який мав протистояти куркулям та впроваджувати комуністичні ідеї на селі, а також проблемі «сільського» шкідництва. Селянин-незаможник зображувався як представник народу, який творив революцію й мав протистояти багатіям. При цьому особливого значення набувала необхідність об'єднання в комуні, оскільки індивідуальна боротьба з класом експлуататорів була приречена на поразку. У такий спосіб драматурги долучалися до пропаганди колективної праці на селі, яка стала основою для впровадження політики колективізації, що розпочалася в 1929 році. Ще одним аспектом у розкритті теми стала проблема руйнування роду, яка гостріше відчувалася саме на селі. Прикладом такого твору є драма М. Івченка «Повідь», у якій автор зобразив поступове знищення сім'ї внаслідок революційних подій.

Зважаючи на загальну переоцінку цінностей у новому суспільстві, *тема пошуку нових життєвих орієнтирів* стала однією з провідних в драматургії

1924 – 1929 рр. У цьому контексті особливе значення мала проблема переосмислення таких понять, як націоналізм та релігія.

Проблема націоналізму в драматургії 1924 – 1929 рр. була однією з ключових. У першу чергу це пов'язано з проведенням політики українізації, яка сприяла підвищенню інтересу в суспільстві до національного питання. Письменники також не залишилися осторонь, внаслідок чого утворилося два типи текстів: «національні» – ті, що передавали «соціальний, психологічний, моральний і духовний стан українського суспільства того часу» [164, с. 21] (наприклад, твори М. Куліша), та «інтернаціональні» – ті, що відображали більшовицькі уявлення про світ, так звані «пропагандистські соціально-політичні драми» [164, с. 21] (приміром, п'єси І. Микитенка). Наприкінці 1920-х років із початком згортання політики українізації та загостренням боротьби із «фашистськими» впливами із Західної України знову проявилася тенденція, спрямована на дискредитацію національної ідеї, яка прослідковувалася ще в п'єсах-агітках («Червоний вертеп: травневі інтермедії» А. Панева). Поняття «націоналіст», «контрреволюціонер» та «шкідник» у таких творах ототожнювалися, що мало б сприяти закріпленню відповідного асоціативного ряду у свідомості глядачів. Наприклад, у п'єсі І. Дніпровського «Любов і дим» шкідники-контрреволюціонери, що намагаються зірвати запуск заводу, активно борються за відродження національної ідеї. Ті ж твори, у яких втілювався інший погляд на національне питання («Мина Мазайло» М. Куліша, «Повідь» М. Івченка, «Лицарі абсурду» Б. Антоненка-Давидовича та ін.), визнавалися ворожими, «націоналістичними», гостро критикувалися та заборонялися. Це дало підстави для деяких учених висловити думку, що саме в цей час українська драматургія втратила власну національну ідентичність, ставши лише «пропагандистським інструментом більшовицької ідеології» [164, с. 7].

Іншою важливою проблемою в драматичних творах 1924 – 1929 рр. стала переоцінка ролі релігії в житті людини та суспільства, яка актуалізувалася після встановлення радянської влади. У цей час проводилася активна

антирелігійна кампанія, метою якої було швидко викоринити релігійну складову зі свідомості українців. З цією метою використовувалися різні засоби впливу, зокрема й театр. Через це релігія в п'єсах того часу розглядалася виключно як пережиток минулого, що не дозволяє людині розвиватися. Основні питання, які при цьому ставили митці, наступні: чи існує Бог? Хто він? Чому не допомагає людям, які так довго до нього молилися? У деякі твори були свідомо включені епізоди, у яких підкреслювалась хибність християнського світогляду та його слабкість порівняно із комуністичним.

Прикметним є те, що часто в п'єсах змальовано «еволюцію» героїв: глибоко віруючі на початку твору, зрештою вони розчаровуються й починають шукати нового Бога. Таке переосмислення власних життєвих орієнтирів часто стає одним із найемоційніших моментів твору. Прикладом може слугувати сцена з драми М. Івченка «Повідь», у якій революціонер Корній зриває зі стіни Розп'яття та топче його ногами, а родина мовчки за цим спостерігає, бо «Бог забув про землю» [61, с. 72]. «Нового» Бога влада пропонувала шукати в офіційній ідеології, що й актуалізувало визначення Москви як нової Мекки, а мавзолею Леніна – як нового Гроба Господнього («Народний Малахій» М. Куліша).

Відверто антирелігійною є трагікомедія Я. Мамонтова «Княжна Вікторія». Дія твору відбувається в монастирі, що став моделлю дореволюційного суспільства, у якому панує суцільна фальш («Повсюди фальш! Одні не вірять в Бога й моляться, бо вони ченці! Другі – не вірять в отчизну й несуть її прапор, бо вони патріоти, треті – розпутничають і проповідують мораль, бо на них маска порядности... Порожнеча! І виходу нема» [121, с. 42]). Образ духовенства в п'єсі втілює старець Порфирій, який весь час усамітнено молиться й нарікає на людей, що переховуються в монастирі від червоноармійців. Найбільшої критики від нього зазнає головна героїня – княжна Вікторія, котру монах через її вроду називає блудницею й забороняє молитися поряд із ним. Але зрештою його побожність виявляється фікцією.

Таким чином автор акцентує на загальній нещирості представників духівництва, яким не може вірити людина, що прагне жити в новому світі. Також прикметним у творі є зіставлення чернечого хору та вогнів червоних партизанів, які беруть в облогу монастир. Тим, що у фіналі партизани ламають оборону ченців, підкреслено ідею перемоги революції над релігійними переконаннями.

Значна суспільна увага до творення нової радянської культури, яка мала відповідати загальному курсу партії, вмотивувала появу в драматичних творах 1924 – 1929 рр. *теми митця та мистецтва*, майже повністю відсутньої в п'єсах-агітках. Основні аспекти, які в цьому контексті розглядали драматурги, – це визначення сутності нового мистецтва, його зв'язку із попередньої традицією та подальших перспектив розвитку. Велика увага при цьому приділялася проблемі митця. Прикметно, що тут, подібно до «робітничої» та «сільської» теми, також з'являється проблема колективної праці. Впроваджується думка про те, що одна людина, навіть найталановитіша, неспроможна відобразити всі суспільні зміни, які сталися після революції. А тому на зміну митцю-індивідуалісту має прийти «дух колективної творчості, який дужчий за найбільших поетів усіх часів і здатен змалювати велич нового життя» [94, с. 207].

На відміну від агітаційної драматургії, героями п'єс цього періоду все частіше ставали митці, які репрезентували той чи інший погляд на творчість. Приміром, у центрі комедії Я. Мамонтова «Рожеве павутиння» перебувають маляр-реаліст, поет, який «не любить ні сонетів, ні октав, а жарить верлібром» [123, с. 163], та актор-барахольщик. Варто відзначити, що в цьому творі виявилася ще одна проблема, важлива для тогочасної драматургії, а саме надмірне захоплення молодих митців творенням всього нового, яке іноді виходило за межі здорового глузду. Так Юрко Макушенко для того, щоб здаватися якомога сучаснішими та прогресивнішими, називає себе поетом-африканістом, вважаючи, що поет-футурист – це вже застаріле поняття.

Цікавою рисою драматургії 1924 – 1929 рр. було введення до художніх текстів критичних зауважень щодо особливостей творчого життя в Україні 1920-х рр., висловити які відкрито не було можливості. Наприклад, Я. Мамонтов у «Рожевому павутинні» звертає увагу на те, що літературні журнали замість того, щоб виконувати культурно-просвітницьку місію, служать тільки для збагачення тих, хто там друкується [123, с. 183]. І. Кочерга в п'єсі «Марко в пеклі» відзначив жорстку цензуру, яка перешкоджала вільному мистецькому пошуку й змушувала «чортів робити подібними до янголів, а людей скрізь мерзавцями» [94, с. 216]. Також драматург відобразив своє бачення проблем сучасного йому театру: «Оригінальному чортові не дають ходу на сцену. По-перше, скрізь перекладають старі п'єси, а, по-друге, перекладають чужоземних» [94, с. 215], що відповідало реальному стану речей на початку 1920-х рр., коли основу репертуару професійних театрів складали твори європейських авторів, а також переробки старих п'єс.

Отже, до особливостей проблемно-тематичного комплексу драматургії 1924 – 1929 рр. можна віднести таке: активне звернення до подій революції та громадянської війни, зміщення акцентів із селянської тематики на робітничо-міську, розробка національного питання, увага до світоглядних змін, вмотивованих тогочасними суспільними зрушеннями, введення антирелігійної пропаганди, поява нової для радянської драматургії теми митця та мистецтва.

Зміни пріоритетів у тематиці та проблематиці п'єс 1924 – 1929 рр. актуалізували зрушення й у поетикальних особливостях драматичних творів цього часу (характер та побудова конфлікту, групування персонажів тощо).

Основним *конфліктом* драматичних творів цього періоду залишилася «класова боротьба незаможників і робітників проти панів, куркулів, бандитів» [99, с. 57]. Але, порівняно з п'єсами-агітками, у драматургії 1924 – 1929 рр. цей конфлікт суттєво загострюється через введення особистісної колізії (на боці класового ворога опинялася кохана людина головного героя) і

перетворюється на боротьбу між почуттями та обов'язком. Прикладом може слугувати драма І. Дніпровського «Яблуневий полон», у якій ватажок повстанців Зіновій закохався, «перестав бути тигром» [47, с. 138] і втратив бажання й можливість продовжувати революційну боротьбу. Це стало його фатальною помилкою й урешті призвело до загибелі героя, який перед смертю визнав свою неправоту та покався. Слід зауважити, що введення такої любовної лінії не лише загострювало конфлікт, але й робило п'єсу привабливішою для пересічного глядача, який у першу чергу шукав у театрі розваги.

Широко представленим у драматургії 1924 – 1929 рр. було протистояння всередині сім'ї, спричинене тогочасними суспільними змінами. Часто члени однієї родини опинялися в різних політичних таборах, що призводило до непримиренних суперечностей між найближчими людьми та розпаду сім'ї. Водночас боротьба в родині через ідеологічні розбіжності стала багатим матеріалом для драматичної творчості. Наприклад, у драмі М. Івченка «Повідь» майже всі дійові особи – члени однієї родини, яка внаслідок революції розкололася. У комедії Я. Мамонтова «Рожеве павутиння» представлено нову варіацію вічного конфлікту батьків і дітей: дочка через захоплення новими ідеями відмовляється підкорюватися матері, що провокує виникнення конфліктної ситуації, яка завершується втечею доньки.

Важливим аспектом родинного конфлікту в драматургії 1924 – 1929 рр. стало розкриття взаємин між чоловіком та дружиною. Нова офіційна ідеологія диктувала й новий погляд на родину. З'явилися тези про вільні стосунки, про те, що шлюб більше не є путами, які навічно прив'язують людей одне до одного. Кардинальні зміни в традиційних поглядах на стосунки між чоловіком та жінкою актуалізували звернення письменників до цього питання (твори М. Куліша, Д. Бедзика, Я. Мамонтова та ін.). Таким чином, суперечності всередині родини стали одним з основних конфліктів драматургії 1924 – 1929 рр., відобразивши тогочасну тенденцію руйнування

родини, спричинену суспільними змінами та зрушеннями в традиційній системі цінностей.

Новим для радянської драматургії став конфлікт між людиною та суспільством, який був відсутній у п'єсі-агітці. Він наявний у творах Я. Мамонтова («Його власність», «Своя людина»), І. Дніпровського («Любов і дим», «Яблуневий полон»), Д. Бедзика («Крик землі», «Хто кого?») та ін. У цих п'єсах автори піднімали питання про жорстокість та ворожість нового світу, у якому головною людської чеснотою стала сила, необхідна для виживання в нових умовах. Це суперечило загальній ідеї про те, що після революції постане держава, у якій всі громадяни стануть вільними та щасливими. Звідси виник мотив «невідповідності омріяного ідеалу реальній дійсності», що призводило героя-революціонера до зневіри [41, с. 13]. Цей тип конфлікту, близький до романтичного, не міг стати домінуючим у радянській драматургії, оскільки заперечував саму сутність офіційної ідеології, а тому він поступово зник із драматичних текстів.

Ідейно-тематичні особливості драматургії 1924 – 1929-х рр. вплинули й на зміни в *системі персонажів драматичних творів*. Дійовими особами п'єс 1924 – 1929-х рр. були представники різних суспільних верств: сільські багатії («97» М. Куліша), поміщики («Княжна Вікторія» Я. Мамонтова), митці («Рожеве павутиння» Я. Мамонтова), дворяни («Фея гіркого мигдалю» І. Кочерги), монахи («Княжна Вікторія» Я. Мамонтова), селяни («Хто кого» Д. Бедзика), робітники («Любов і дим» І. Дніпровського), хуторяни («Повідь» М. Івченка), міщани («Мина Мазайло» М. Куліша). Їх можна розділити на дві основні групи – прибічники революції та її противники. До першої групи відносимо селян-незаможників та робітників, які стали основою нового пролетарського класу. Їм протистоїть група контрреволюціонерів, що є доволі різномірною, – це і дворяни, і куркулі, і міщани, і духовенство. Прикметним є те, що персонажі, які займають нейтральну позицію, відсутні, що підкреслює загальний розкол у суспільстві 1920-х рр. У деяких п'єсах розподіл на позитивних та негативних героїв наявний уже в афіші

(наприклад, «97» М. Куліша). Така риса успадкована від п'єси-агітки й спроби подолати її роблять лише поодинокі автори (наприклад, М. Куліш, Я. Мамонтов, М. Івченко).

Варто відзначити, що в драматургії 1924 – 1929 рр. майже зникають безіменні персонажі, характерні для агітаційної п'єси, вони зберігаються переважно лише в масових сценах. У той же час характери залишаються у своїй більшості доволі схематичним. Позитивні герої часто ідеалізовані, а негативні якості ворогів революції навмисне перебільшені.

Розглядаючи більш детально систему персонажів драматургії аналізованого періоду, слід зупинитися на кількох основних моментах: пошук нового героя, еволюція образу жінки та масові сцени.

Одним із основних ідеологічних завдань, яке було поставлене перед театральним та драматичним мистецтвом того часу, стало створення образу нової людини, яка б могла стати виразним прикладом для наслідування. Це вмотивувало пошук нового героя в драматургії 1924 – 1929 рр. Ним мав стати «міфологізований образ пролетаря» [164, с. 10], створюваний «на основі марксистських поглядів на народ» [134, с. 142]. Письменники в прагненні створити такого персонажа пішли двома шляхами. Більшість авторів, серед яких І. Микитенко, І. Дніпровський, Д. Бедзик, Л. Первомайський, звернулися до штучного моделювання «нової людини» за шаблоном, створеним на основі комуністичної ідеології. Опозиційними до нового героя стали ті персонажі, які не сприйняли суспільних перетворень. Вони могли бути активними шкідниками («Любов і дим» І. Дніпровського) або пасивними спостерігачами, які застрягли в тупику, звідки немає виходу, які «...спізналися на поїзд життя» [94, с. 203] («Марко в пеклі» І. Кочерги). Такі персонажі були наділені виразно негативними рисами й протиставлялися «свідомим» героям, які виступали носіями виключно позитивних якостей. Отже, пошук «нової людини» знайшов своє відображення в драматургії, яка відгукнулася створенням образу нового героя-пролетаря, вибудованого згідно з марксистським поглядом на людину та народ.

Прикметною стала еволюція образу жінки в українській драматургії 1924 – 1929 рр. Якщо в класичній драматургії жінка в першу чергу – це мати, дружина, донька, то в радянській драматургії палітра жіночих образів значно розширюється. Жіночі образи в п'єсах аналізованого періоду можна розподілити на кілька типів: ніжна, жіночна героїня, яка прагне кохати та бути коханою, – Ліна («Рожеве павутиння» Я. Мамонтова), Іва («Яблуневий полон» І. Дніпровського); представниця дворянства, котра опинилася у ворожому для неї світі, а тому не має майбутнього, – Вікторія («Княжна Вікторія» Я. Мамонтова); спокусниця, яка зваблює чоловіка та змушує його діяти за її вказівкою, – Лизя («97» М. Куліша), Іра («Любов і дим» І. Дніпровського); жінка-месниця, котра прагне відплатити більшовикам за свого чоловіка, – Ярославна («Яблуневий полон» І. Дніпровського); жінка-воїн, революціонерка, – Таня («Яблуневий полон» І. Дніпровського); вірна подруга героя, яка допомагає йому в боротьбі за світле радянське майбутнє, – Ірина («Хто кого?» Д. Бедзика); жінка-борець, котра «не вміє плакати, а тільки змушує плакати інших», – Шура («Любов і дим» І. Дніпровського). Така зміна у першу чергу була пов'язана із загальною емансипацією жінки, проголошеною в Радянському Союзі. Нове суспільство дало змогу жінці долучитися до творення важливих історичних подій, але разом із тим нівелювало звичне сприйняття жінки-берегині сімейного вогнища (поява гасла «звільнення від кухні»). Пропагувалось уподібнення жінки до чоловіка не лише у вчинках, але й у зовнішньому вигляді (одяг, зачіска), про що свідчить експлуатація цього образу у всіх сферах життя, а особливо в мистецтві.

До характерних рис системи персонажів драматичних творів 1924 – 1929 рр. можна віднести велику кількість дійових осіб та особливу увагу до масових сцен. Наприклад, у п'єсі І. Кочерги «Марко в пеклі» в афіші заявлено більше 50 персонажів, «Любов і дим» І. Дніпровського та «Фея гіркого мигдалю» І. Кочерги – більше 20 дійових осіб. Порівняно із першими п'єсами-агітками, у яких було задіяно до кількох тисяч учасників, це

невелика кількість, але для традиційних драматичних текстів це забагато. Крім того, на відміну від агітаційних п'єс, твори 1924 – 1929-х рр. були зорієнтовані на професійну сцену, а тому велика кількість дійових осіб викликала певні технічні труднощі. Введення додаткових, «зайвих», персонажів, які часто не брали участі в розгортанні сюжету (іноді навіть не мали жодної репліки), пояснювалася кількома причинами. По-перше, така кількість дійових осіб була необхідна авторові для створення масових сцен, дуже популярних у тогочасному драматургічному та театральному мистецтві. У таких епізодах діяли одночасно щонайменше 10 персонажів, часто «пронумерованих»: Робітник 1-й, 2-й, 3-й, 4-й, 5-й, 6-й, 7-й («Любов і дим» І. Дніпровського [47, с. 77]); Повстанець 1-й, 2-й, 3-й, 4-й, 5-й, 6-й («Яблуневий полон» І. Дніпровського [47, с. 139–140]); 1-а постать, 2-а постать, 3-а постать («Марко в пеклі» І. Кочерги [94, с. 204]). По-друге, велика кількість персонажів допомагала драматургові створювати відповідний настрій на сцені.

Однією з базових рис радянської драматургії став її «усвідомлений оптимізм» [134, с. 141]. Така тенденція була суголосна офіційній комуністичній ідеології, яка проголошувала успішне творення щасливого нового світу. Для створення відповідного ефекту драматурги часто вводили до текстів пафосні промови, подібні до мітингових. Особливою популярністю користувалися виступи про те, що навіть найбільші жертви є марними, оскільки служать високій меті: «Ми віримо, що встане наш мертвий завод! І наш Великдень – буде в заводі! І наше Різдво – буде в заводі! І наше життя, як сонце, – буде в заводі!» («Любов і дим» І. Дніпровського) [47, с. 88]. Такі емоційні висловлювання мали підтримати у глядача думку, яку вони постійно чули від партійного керівництва, про те, що головним для них має бути побудова нового суспільства, незважаючи на можливі перешкоди та жертви.

Загальній пропагандистській функції театального мистецтва підпорядковувалася і *вибір мовних засобів* у драматичних текстах 1924 –

1929-х рр. Через активне використання емоційно забарвленої лексики, окличних речень, пафосних фраз-кліше тощо, а також недостатній письменницькій досвід авторів п'єси того часу наближувалися до розлогих промов на мітингах. Але варто відзначити, що порівняно із п'єсами-агітками, мова творів 1924 – 1929-х рр. стала більш живою та образною.

Слід зауважити, що в п'єсах аналізованого періоду змінилася структура *ремарок*. Вони стали розгорнутішими, образнішими, на відміну від коротких та суто інформативних в агітках. Водночас нерідко ремарки перетворювалися на розповідний текст, який переривався діалогами (приміром, у «Народному Малахії» М. Куліша). Увагу привертають також афішні ремарки. Цікаво, що в деяких текстах може бути відсутній традиційний список дійових осіб («Народний Малахій» М. Куліша, «Яблуневий полон» І. Дніпровського), у деяких – замінений іншим елементом (наприклад, у комедії Я. Мамонтова «Рожеве павутиння» представлені «Авторські нотатки» із короткою характеристикою кожного образу та порадами щодо акторів-виконавців).

Прикметно, що в цей час у ремарках майже зникають алегоричні постаті, але залишаються «промовисті» імена та просторові координати: фельдшер Спринцовка («Марко в пеклі» І. Кочерги), повстанець Сатана («Яблуневий полон» І. Дніпровського), сестри Віра, Надія та Любов («Народний Малахій» М. Куліша); станції Плутанина, Чортів тупик, Бестолочь («Марко в пеклі» І. Кочерги), хутір Павуківщина («Рожеве павутиння» Я. Мамонтова). Тлумачення більшості з них не викликало особливих труднощів, використовувалося для створення комічного ефекту й було доступним для будь-якого глядача. Деякі з таких ремарок несли в собі символічне значення та могли бути прочитаними лише тими, хто мав відповідний рівень ерудиції (приміром, Ярославна – жінка, що оплакує загиблого чоловіка («Яблуневий полон» І. Дніпровського)).

Серед інших поетикальних особливостей, які відрізняють драматичні твори 1924 – 1929 рр., варто назвати *використання звукових та зорових ефектів*. До перших можна віднести звуки музичних інструментів у творах

(«Народний Малахій», «Патетична соната» М. Куліша). Вони використовувалися в основному для створення відповідної атмосфери або для увиразнення ключових моментів у розгортанні конфлікту. Наприклад, у фіналі п'єси М. Куліша «Народний Малахій» герой грає на дудочці та йому здається, що «він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не вважаючи на те, що дудка гугнявила і лунала диким дисонансом» [103, с. 83]. До звукових ефектів можна також віднести залучення пісенних партій. Найчастіше використовувалися тексти жартівливого характеру, спрямовані на створення певного емоційного фону в окремих епізодах, але в той же час за допомогою пісень на сучасну тематику автор міг підкреслити приналежність персонажа, який їх виконує, до певної соціальної групи («Безпритульним не треба плацкарти» з п'єси І. Кочерги «Марко в пеклі») [94, с. 227].

Зорові ефекти здебільшого були покликані вразити глядача та викликати в нього відповідний настрій. Тут можна виділити, приміром, написи, що спалахують у відповідний момент («Зараз же вогненний напис спалахує на хвилину на чорному фоні: «Звідси поїзди не йдуть ніколи, ніде» [94, с. 202]), або своєрідне оформлення сцени, на яке містяться чіткі вказівки в ремарках («Навислі гостробокі скелі мостяться на задньому планові, утворюючи хмурий фон. Праворуч на другому плані – провалля в вигляді дикої арки, в глибині якої величезні залізні зачинені ворота. Ліворуч – на фоні скель гранітова платформа, вздовж якої ряд дверей та віконць звичайного станційного вигляду – з написами: «Каса», «Телеграф»; біля телеграфу величенька рамка з чорною дошкою-екраном. Понад віконцями на решітному тлі вогненними літерами світиться назва станції «Чортів тупик» [94, с. 201]). Такі художні прийоми використовувалися в тому числі й для привернення більшої уваги пересічного глядача, який чекав від нового театру незвичайних спецефектів.

Використанням зорових та звукових ефектів задля увиразнення дії та зацікавлення глядача відрізняло радянські п'єси 1924–1929-х рр. від

традиції «нової драми», у якій залучення подібних засобів виконувало іншу функцію – сприяло розкриттю ідейного задуму п'єси.

Отже, драматургія 1924 – 1929-х рр. – це якісно новий етап у розвитку українського театру. Залишаючись одним із основних знарядь агітації та пропаганди, драматургічне мистецтво вийшло тоді за межі малохудожньої агітки. П'єси цього періоду стали придатними не лише для самодіяльних гуртків, але й для професійних театрів. Початківці, набувши певного досвіду, а також поступово ознайомившись із теорією мистецтва та здобутками світового театру завдяки різноманітним курсам, які влаштовували визнані драматурги та режисери, отримали можливість створювати більш художні п'єси. Основною перепорою на шляху вільного розвитку мистецтва були ідеологічні межі, встановлені державою, згідно з якими завданням авторів було творення «пролетарського мистецтва». Незважаючи на це, у 1924 – 1929-ті рр. з'явилося достатньо багато драматичних творів, які відрізнялися своєю неоднорідністю. Основними темами п'єс цього періоду залишилися революція та громадянська війна. До них долучилися також теми міста, індустріалізації, мистецтва тощо. На рівні поетики відбулися якісні зміни. Драматичні конфлікти, особливо не змінившись за своїм змістовим наповненням, стали більш глибокими. Так само більш детально виписаними стали персонажі п'єс, хоча певний схематизм характерів залишився. Мова творів набула образності, з'явилися цікаві зорові та звукові ефекти. Загалом драматургія 1924 – 1929-х рр. засвідчила появу нового типу текстів, що міг би розвиватися далі, але ідеологічні межі та подальші політичні рішення унеможливили процес повноцінного розвитку драматичного мистецтва.

2.3. 1930 – 1939 рр.: соцреалістична українська драматургія

1930 – 1939 рр. в історії України – це час посилення державного впливу на мистецтво, що спричинило уповільнення його розвитку. Якщо 1920-ті рр. засвідчили небувалий розквіт культурного життя, зумовлений революцією та

подальшою побудовою нового суспільства, то 1930-ті рр. стали часом реакції.

У 1930 р. було проведено процес Спілки визволення України, який поклав початок репресіям проти української інтелігенції. За участь у цій вигаданій «таємній націоналістичній організації» було засуджено 45 діячів української культури (С. Єфремов, Л. Старицька-Черняхівська, М. Івченко та ін.) [148, с. 260]. Показовою стала сама процедура проведення справи, коли судові засідання відбувалися в театрі за участю глядачів, а підсудним на час процесу (з 9 березня до 19 квітня 1930 р.) забезпечували комфортні умови утримання (хорошу їжу, чисту постіль, квіти в камері) [240].

Подібною була й загальна ситуація в країні, зокрема в культурі. Разом із посиленням утисків щодо письменників та появою реальної загрози їхньому життю та здоров'ю офіційні джерела повідомляли про те, як радянська влада сприяє розвитку театрального та драматичного мистецтва. Для унаочнення цього було проведено низку масштабних заходів: у 1930 р. в Москві відбулася I Всесоюзна олімпіада національних театрів і самодіяльного мистецтва [99, с. 230], а в 1933 р. – конкурс на кращу п'єсу [73, с. 79].

1930-ті рр. відзначилися тим, що саме в цей час держава почала втручатися у творчий процес не тільки на рівні загальних рекомендацій та критичних відгуків у журналах, але й на рівні конкретних законодавчих актів. У 1932 році вийшла постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» [163]. У ній відзначалося, що вже сформовані пролетарські кадри, які можуть творити нову радянську літературу, при цьому постала загроза перетворення чисельних літературних угруповань на «засіб культивування гурткової замкненості, відриву від політичних задач сучасності» [163]. У зв'язку з цим передбачалися ліквідація всіх наявних літературних угруповань і створення «єдиної спілки радянських письменників із комуністичною фракцією в ній» [163]. Перший з'їзд радянських письменників у Москві в 1934 р. закріпив за нею статус єдиної дозволеної літературної організації з філіями в усіх республіках СРСР

(Спілка радянських письменників України була створена того ж року під час роботи I з'їзду письменників України в Харкові). Було прийнято статут Спілки радянських письменників, у якому визначалися функції її членів, а саме: активна участь своєю творчістю в соціалістичному будівництві, захист інтересів робітничого класу та становлення Радянського Союзу шляхом правдивого зображення історії класової боротьби та будівництва соціалізму, виховання нових письменників з робітників, селян та червоноармійців, творче змагання письменників, взаємодопомога, розвиток національних літератур, інтернаціональне виховання, теоретична розробка проблем соціалістичного реалізму [155, с. 712–713].

Головною метою Спілки проголошувалося створення високохудожніх текстів, «насичених героїчною боротьбою міжнародного пролетаріату, пафосом перемоги соціалізму», таких, що відображають «велику мудрість та героїзм комуністичної партії» [155, с. 713]. Важливим чинником розвитку літератури було визнано її тісний зв'язок з актуальними питаннями політики партії, активну участь письменників у соціалістичному будівництві та глибокий аналіз сучасної дійсності [155, с. 712]. Відповідно до цієї тези були сформульовані нові творчі принципи, які стали результатом критичного осмислення попередніх літературних здобутків і вивчення досвіду «переможного будівництва соціалізму та росту соціалістичної культури» [155, с. 712]. Вони стали основою єдиного можливого методу радянської художньої літератури та літературної критики – соціалістичного реалізму. Від митця-соцреаліста вимагалось «правдиве, історично-конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку» [155, с. 712]. При цьому передбачалися «ідейна переробка та виховання трудящих в дусі соцреалізму» [155, с. 712]. Водночас маніфестувалася свобода творчого пошуку, вільний вибір художніх форм, стилів та жанрів.

Для розвитку української літератури, зокрема драматургії, важливим чинником стала проголошена державою небезпека «місцевого націоналізму». Як відзначив І. Кулик у своїй доповіді на Першому всесоюзному з'їзді

радянських письменників, саме українська література чи не найбільше з усіх радянських літератур стала об'єктом жорсткої класової боротьби, оскільки «українські націоналісти-контрреволюціонери не полишили спроб захопити українську літературу» [155, с. 44]. У зв'язку з цим офіційна критика чітко поділила всіх письменників на націоналістів та інтернаціоналістів (наприклад, націоналістичною організацією було визнане літературне угруповання ВАПЛІТЕ [155, с. 39]). До націоналістів також зараховувалися емігранти (приміром, «емігрантський поет-фашист Є. Маланюк» [155, с. 40]). Прикметним є те, що творчість митців-емігрантів, за офіційним поглядом, жодної художньої цінності не мала, так само, як і творчість західноукраїнських письменників, які, згідно із висловлюваннями тогочасних критиків, повністю знаходилися під впливом австрійської та польської культури [155, с. 41]. Серйозним звинуваченням на адресу «націоналістів» було нібито їхнє протиставлення української літератури російській, що суперечило лінії партії, яка проголошувала взаємозв'язок усіх радянських літератур [155, с. 44]. Особлива роль у боротьбі із націоналізмом в Україні покладалася на драматургію. У першу чергу це стосувалося тривалого протистояння М. Куліша, більшість творів якого була визнана націоналістичними, та І. Микитенка, який «боровся за партійні позиції, за пролетарський інтернаціоналізм» [155, с. 46].

Звинувачення в націоналізмі дали підстави до посилення державного тиску на українську літературу. Офіційно зазначалося, що шкідницька робота контрреволюціонерів, націоналістів, зрадників в Україні зашкодила повному втіленню Постанови ЦК ВКП(б) від 23.04.1932, а також загрожувала єдності радянської держави [155, с. 42]. У свою чергу пошук «ворогів», «шкідників», «дворушників», який став одним із політичних завдань партійного керівництва, вмотивував необхідність ретельно перевіряти ідеологічну чистоту наявної в країні друкованої продукції. Її мало забезпечити створене ще 1922 року Головне управління у справах преси при НКО УСРР (пізніше – Головліт), під контролем якого перебували бібліотечна справа,

книготоргівля, ввезення літератури з-за кордону тощо [224, с. 32]. 1930 року було проведено реорганізацію всіх республіканських Головлітів. Їм було надане право на відкриття та контроль видавництв. Постановою ВЦВК і РНК УСРР від 1931 року «Про затвердження уставу про Головне управління в справах літератури та видавництв і його місцеві органи» визначалося основне завдання роботи Головліту: «Здійснювати всі види політично-ідеологічного, воєнного та економічного контролю над призначеними до оголошення або поширення творами друку, рукописами, книжками, плакатами, картинами тощо, а так само над радіомовленням, лекціями, виставками» [224, с. 32]. У документі були прописані також нові функції цензурного відомства: керування місцевими органами й уповноваженими Укрголовліту, їх інспектування та інструктування; контроль усієї літератури, радіомовлення, лекцій, виставок тощо з політично-ідеологічного, воєнного та економічного погляду; конфіскація видань, що не підлягають поширенню; видання відповідних правил, розпоряджень та інструкцій; видача дозволів на відкриття видавництв та періодичних органів друку; розроблення переліку відомостей, що за своїм змістом спеціально охороняються як державна таємниця й не підлягають опублікуванню та оголошенню; складання списків заборонених до видання та поширення книжок [224, с. 32]. Крім того, в постанові зазначалося, які саме твори підлягали забороні: ті, що містили пропаганду, спрямовану проти радянської влади й диктатури пролетаріату, розголошували державні таємниці, сіяли національну ворожнечу, носили порнографічний характер [224, с. 32].

19 липня 1931 року всім республіканським Головлітам був надісланий спеціальний циркуляр, яким встановлювалася юридична відповідальність за дозвіл до друку антирадянських матеріалів і таємних відомостей [224, с. 32]. Разом із тим передбачалося виокремлення таких категорій видань: вилучені за постановами органів цензури з масового використання; визнані критикою як «ідейно й політично невитримані» або спрямовані проти існуючого ладу (білоемігрантські, антисемітські, агітаційні

різних контрреволюційних партій та течій, фахово-шкідницькі, націоналістичні та мілітаристичні, релігійно-містичні тощо), бульварні, еротичні, порнографічні та «халтурні» [224, с. 33].

Водночас, як було зазначено в «Довідці про вилучення шкідливої контрреволюційної націоналістичної й троцькістської літератури», вилучення книжок проводилося «не за докладними бібліографічними списками видань, а за списками авторів, що їхні твори підлягають вилученню» [224, с. 34]. У зв'язку з цим у квітні 1934 року Головліт надав список осіб, усі твори яких призначалися до конфіскації та знищення. До нього увійшли Остап Вишня, М. Вороний, О. Досвітній, Д. Загул, М. Ірчан, М. Яловий та ін. [224, с. 34].

У 1930-ті рр. посилювався державний контроль і за діяльністю радянських театрів, що також суттєво вплинуло на розвиток української драматургії. Протягом 1928 – 1936 рр. основним цензором у справі театру був сектор мистецтв Укрголовліту при НКО УСРР. Органи літконтролю слідкували за змістом текстової частини тих чи інших творів, а дозвіл на їх публічне виконання видавав Вищий репертуарний комітет, яким керував завідувач сектору мистецтв [37, с. 128]. 25 квітня 1931 р. було опубліковане розпорядження «Про порядок видавання дозволу на театральні вистави», згідно з яким театри та театральні групи не могли виставляти будь-які спектаклі без відповідного дозволу сектору мистецтв. Типовий театральний статут, затверджений 30 листопада 1931 р., регламентував його художньо-мистецьку діяльність: «Державний театр (об'єднання) в царині ідеологічній, художній та політичній підлягає безпосередньому керівництву і контролю НКО УСРР» [37, с. 127]. Таким чином, Наркомос УСРР затверджував і звільняв директора, художнього керівника та голову ради театру, схвалював репертуар та основних виконавців.

У цей час Вищий репертуарний комітет встановив перелік категорій драматургічних творів за літерами: «А» – класичні п'єси; «Б» – п'єси, «...ідеологічно витримані й дозволені до вистави скрізь», «В» –

«...дозволені до вистави скрізь лише з тою умовою, що міськ- або райрепертком перевірів постанову»; «Г» – «призначені переважно для робітничих та сільських театрів» [37, с. 127–128]. Репертком заборонив п'єси «Вероніка», «Дон Кіхот із Еттенгайму» Я. Галана, «Зрадник» О. Дашкевича, «Ворожий елемент» С. Кривоноса, «Земля гуде» П. Резнікова, а до категорій «А», «Б», «Г» зарахував твори «Вовча тропа» О. Афіногенова, «Бур'ян» А. Головка, «Авангард» В. Катаєва, «97» М. Куліша, «Диктатура» І. Микитенка, «Ворошиловці» Г. Мізюка, «Кам'яний острів» О. Корнійчука та ін. [37, с. 128]. На зміну сектору мистецтв Укрголовліту прийшло Українське управління у справах мистецтв при РНК УСРР, яке було утворене 8 лютого 1936 р. Воно керувало діяльністю театрів, музичних, художньо-мистецьких закладів.

Чинником сповільнення розвитку українського драматичного та театрального мистецтва стало усунення в 1933 р. провідного режисера того часу – Л. Курбаса – від керівництва «Березолем». Йому на зміну прийшов М. Крушельницький, і з того часу «Березіль» став одним зі звичайних радянських соцреалістичних театрів [99, с. 234].

Незважаючи на жорстку цензуру, основу репертуару професійних театрів у 1930-ті рр. склала сучасна радянська драматургія. У першу чергу це були твори І. Микитенка, О. Корнійчука, Л. Первомайського, І. Кочерги, Я. Мамонтова та ін., тобто тих, хто розпочав свою творчу діяльність ще в 1920-х рр. і зміг підлаштуватися до вимог, які виставляла держава. Загалом драматичних творів у 1930 – 1939 рр. з'явилося суттєво менше, ніж у 1920-ті. І в першу чергу це пов'язано із репресіями проти українських письменників, жертвами яких стали М. Івченко, М. Куліш, Є. Плужник та ін. Їм на зміну прийшли молоді драматурги – переважно вихідці із сільського та робітничого кола. Це спричинило нову хвилю популярності п'єси-агітки, яка за своїми художніми особливостями мало відрізнялася від подібних текстів кінця 1910 – початку 1920-х рр. Змінилася лише тематика. Якщо ранні агітки переважно були присвячені революційній боротьбі та громадянській війні, то

автори агітаційних п'єс 1930-х зосереджувалися в основному на темі шкідництва. Можна виділити твори про шкідництво на виробництві («Плякат про вугілля» Л. Зимного), на селі («Заколот» П. Горбенка), в науці («Соло на флейті» І. Микитенка).

Для п'єс 1930-х рр. прикметною є поступова зміна тематики: суттєво поменшало творів, присвячених громадянській війні та революції. Натомість у центрі уваги драматургів опинилася сучасна радянська дійсність. Зокрема, вчені виділяють такі теми, поширені в українській драматургії 1930-х років: творення кадрів для нового суспільства («Кадри» І. Микитенка), «перехід інтелігенції на бік трудящих» («На грані» О. Корнійчука), боротьба проти українського націоналізму («Кам'яний острів» О. Корнійчука, «інтернаціональна єдність робітничого класу» («Штурм» О. Корнійчука), «оспівування подвигів комсомолу» («Коммольці» Л. Первомайського), засудження анархічної ідеї («Ворошиловці» Г. Мізюка), колективізація («Прощай, село!» М. Куліша), індустріалізація («Дівчата нашої країни» І. Микитенка) тощо [73, с. 75–82]. Крім того, в 1939 р. з'явилося кілька драматичних творів, присвячених 125-річчю з дня народження Т. Шевченка: «Тарасова юність» В. Суходольського, «Поетова доля» С. Голованівського, «Шевченко і Чернишевський» П. Тичини [73, с. 79].

Основною проблемою, яка цікавила радянську літературу 1930-х рр., була проблема виховання людини, перетворення колишніх «відбросів» суспільства в будівників соціалізму [155, с. 45]. З цим пов'язана виразна дидактичність драматичних творів 1930-х рр., яка вплинула й на особливості творення персонажів. Подібно до ранніх агіток, дійові особи п'єс 1930 – 1939-х рр. були чітко поділені на позитивних та негативних без будь-яких можливих нюансів. Усі позитивні герої мали бути прикладом для наслідування, що підвищувало рівень повчальності творів. Негативні ж персонажі, навпаки, були повністю позбавлені будь-яких позитивних рис. Цікава риса драматургії 1930-х рр. – введення персонажа-іноземця. Цей образ

був присутній і у творах попереднього періоду, але в іншій іпостасі: в драматургії 1920-х іноземець фігурував здебільшого як ворог-шкідник, що приїхав до Радянського Союзу, щоб зіпсувати будівництво нового світу. У 1930-х рр., крім іноземця-шпигуна, з'явився також герой, покликаний «широ дивуватися з того, як швидко радянські люди не лише засвоюють світові технічні досягнення, але й перевершують їх» («Дівчата нашої країни» І. Микитенка, «Завойовники» Ю. Яновського тощо) [99, с. 148]. Крім того, у творах, дія яких відбувається поза межами СРСР, був присутній свідомий персонаж-іноземець, котрий закликає своїх однодумців переїжджати до Радянського Союзу. Наприклад, у драмі І. Кочерги «Чорний вальс» (1937 р.) сліпий композитор-єврей, висланий через свою національність із нацистської Німеччини, вирішує їхати до країни, «де шанують людей, а не расу», та забирає з собою талановитого темношкірого хлопця-музику, якому забороняли грати через його «неарійське походження», адже тільки в Радянському Союзі він зможе зростити свій талант та знайти і щастя, і Батьківщину [95, с. 197].

Оскільки художньо якісним вважалися будь-які тексти, що вписувалися в соцреалістичну парадигму, тобто «тракували обрану тему у світлі соціалістичних перспектив з комуністичних позицій» [155, с. 410], то поетикальні особливості драматичних творів також набули певних рис. Зокрема, згідно з офіційною ідеологією, людина – підкорювач світу, а тому основним конфліктом справжнього радянського художнього твору не могло бути протистояння людини та світу, почасти характерне для попередньої літературної традиції, зокрема, «нової драми» та поодиноких творів другої половини 1920-х рр. [155, с. 376]. Також заперечувався й «нерухомий передреволюційний театр», через те що новий світ був сповнений подій та змін, а тому в основі драматичного твору мала бути сама дія, а не дискусія [155, с. 376].

У 1930 – 1939 рр. зазнали змін пріоритети в доборі драматичних жанрів. Варто відзначити появу нового жанру, який із російської радянської

драматургії проникав до української, – оптимістичної трагедії, яка «не закликала коритися фатумові, а змушувала пережити трагічні події, щоб сповнитися мужністю та прагненням відстоювати свою справу» [155, с. 402]. Яскравим прикладом у зв'язку з цим може слугувати «Загибель ескадри» О. Корнічюка [73, с.79].

Привертає увагу те, що тогочасні критики, хоч і намагалися якнайповніше уславити досягнення радянської літератури, виділяли і її недоліки, до яких віднесли в першу чергу публіцистичність, схематизм сюжету, труднощі при творенні образів, особливо жіночих [155, с. 46–47].

Отже, ліквідація літературних угруповань, утвердження соцреалізму як єдиного творчого методу радянської літератури та державні утиски щодо української інтелігенції суттєво пригальмували розвиток драматургії 1930-х рр. У зв'язку з цим кількість п'єс у 1930 – 1939 рр. стала набагато меншою, ніж у попередні періоди, а ті драматичні твори, які з'являлися, були жорстко підпорядковані офіційній ідеології, що практично унеможливлювало подальший творчий пошук. Репресії 1930-х рр., що досягли свого піку в 1937 році, а також популяризація ідеї двох культур, згідно з якою українська культура визначалася культурою відсталою та вторинною, призвели до майже повного припинення розвитку української радянської драматургії.

Висновки до розділу 2

Література кінця 1910 – 1930-х рр. тісно пов'язана із соціально-культурними змінами доби, у першу чергу із лютневою революцією 1917 року, подальшими національно-визвольними змаганнями, встановленням радянської влади в Україні та початком творення нового суспільства. У цей час були засновані культурні, освітні та наукові заклади, зокрема й українські професійні стаціонарні театри. Але разом із тим революція спровокувала масову еміграцію тих, хто був не згоден із новим урядом, в основному інтелігенції. Внаслідок цього на перший план виходять

митці-початківці, яких привабила престижність письменницької праці, а також можливість реалізації власного прагнення творити. Водночас радянський театр отримує всебічну підтримку влади, оскільки через свою масовість та доступність він став одним з ключових знарядь агітації. Основою репертуару стають твори класичної літератури, української та зарубіжної. Проте час вимагав революційної тематики на сцені, і за відсутності відповідних драматичних текстів режисери вдаються до інсценізації віршованих творів Т. Шевченка, І. Франка та ін. Лише згодом починають з'являтися й сучасні п'єси.

Розвиток української драматургії кінця 1910-х – 1930-х рр. можна умовно поділити на три етапи: кінець 1910-х – 1924 рр., 1924 – 1930 рр., 1930-ті рр. Перший період характеризується пануванням п'єси-агітки. Її творцями стали в першу чергу драматурги-аматори, які прагнули забезпечити матеріалом фронтові пересувні трупи, а також сільські та робітничі самодіяльні гуртки. У професійних театрах агітки не виставлялися, крім найбільш якісних, так званих авторських (твори М. Ірчана, Я. Мамонтова, А. Головка, Д. Бедзика). Причиною цього була їхня низька художня якість. Основними темами агітаційних п'єс були події революції та громадянської війни, протистояння на селі, взаємини батьків та дітей, антирелігійна пропаганда, кримінальні теми, пов'язані із зловживаннями міської або сільської влади, становлення нового побуту. При цьому основним конфліктом стало непримиренне протистояння творців нового суспільства та їх ворогів. Загальний настрій у творах цього типу виразно оптимістичний, що було суголосне офіційній ідеології, яка проголошувала перемогу нової системи. Слід відзначити загальне розмаїття агіток: календарні постановки, присвячені певній даті, агіткампанії, живі газети, концерти-мітинги, політкарнавали, агітсуди, ревію, інсценізації тощо. До художніх недоліків п'єс-агіток варто віднести «газетно-мітингову» мову, нерозробленість сюжетів та характерів, плакатність, схематизм. Проте водночас саме ці риси наближають агітаційну п'єсу до експресіоністської. Загалом п'єса-агітка не залишила помітного сліду в

історії української драматургії, проте стала необхідним етапом перед створеннями нових більш художніх текстів.

Другий період розвитку української радянської драматургії розпочався із появою драми М. Куліша «97» у 1924 р. З цього часу в репертуарі українських професійних театрів частіше з'являються сучасні п'єси. Водночас продовжує діяти велика кількість аматорських гуртків. До літератури приходять нові яскраві митці – І. Микитенко, І. Дніпровський, М. Івченко, О. Корнійчук, Л. Первомайський та ін.

У 1927 р. виходить постанова ЦК ВКП(б) «Про шляхи розвитку радянського театру», яка чітко регламентувала подальшу долю українського театрального мистецтва. Твори другої половини 1920-х рр. відзначаються своєю неоднорідністю, передусім у трактуванні теми революції, громадянської війни, будівництва нового суспільства. На перший план замість селян виходять персонажі-робітники, відповідно основне місце дії переносить з села до міста. Основний конфлікт залишається незмінним – це боротьба творців нового суспільства та контрреволюціонерів-шкідників. Водночас формується новий тип конфлікту – протистояння людини та світу, який не був представлений в агітці. Важливою стає тема родини та суперечностей у ній (між чоловіком і дружиною, батьками та дітьми), а також співвідношення ідеї та сім'ї, почуттів та обов'язків. Важливим чинником для розвитку літератури другої половини 1920-х рр. стала політика українізації, яка стимулювала звернення драматургів до національного питання. Проте подальше згортання українізації призвело до звинувачення багатьох українських митців у націоналізмі.

До інших ознак драматургії другої половини 1920-х рр. можна віднести антирелігійну спрямованість, активне звернення до теми ролі митця та мистецтва в новому суспільстві, пошук «нового героя», еволюцію образу жінки, оптимістичний настрій, більш образну, ніж в агітках, мову, використання звукових та зорових ефектів.

1930-ті рр. стали часом реакції після небувалого розквіту культурно-мистецького життя в Україні. Процес Спілки визволення України, який відбувся в 1930 р., ознаменував початок репресій проти інтелігенції. У цей період значно посилюється цензурний тиск. Багато авторів було звинувачено в націоналізмі, внаслідок чого їхні книжки заборонялися, вилучалися з бібліотек та знищувалися. Важливою подією стала постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», згідно з якою були заборонені всі літературні угруповання, замість яких створили єдину Спілку радянських письменників із філіями в усіх республіках СРСР. Ця організація була затверджена на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників. Також було прийнято рішення про те, що єдиним художнім методом радянської літератури є соціалістичний реалізм. Відповідно всі твори жорстко регламентувалися, що спричинило нову хвилю популярності п'єс-агіток, які відображали офіційну ідеологію комуністичної партії.

Основними темами драматичних творів 1930-х рр. стали такі: творення кадрів для нового суспільства, перехід інтелігенції на бік більшовиків, боротьба проти українського націоналізму, колективізація, індустріалізація тощо. Особливе місце в тогочасному драматургічному процесі посіла проблема шкідництва, до осмислення якої долучилися не тільки автори-аматори, але й визнані талановиті автори, такі як І. Дніпровський, Я. Мамонтов та ін.

РОЗДІЛ 3

ТРАДИЦІЇ «НОВОЇ ДРАМИ» У П'ЄСАХ Є. ПЛУЖНИКА («ПРОФЕСОР СУХОРАБ», «У ДВОРІ НА ПЕРЕДМІСТІ»)

Українське театральне життя початку ХХ ст. позначилося спробами його модернізації. Симпатії більшості глядачів того часу залишалися на боці застарілого етнографічно-побутового театру, а тому перед драматургами постало завдання створити істотно інший продукт, який міг би вивести український театр «з безвиході селянськості, народництва й наївного натуралізму» [242, с. 219]. Важливими кроками в цьому напрямі стали твори Лесі Українки, О. Олесь, В. Винниченка та ін. Цей рух продовжився й після подій 1917 року. У своєму намаганні підняти театральне мистецтво на суттєво вищий художній рівень режисери звернулися до творів зарубіжних авторів, таких як П. Бомарше, Й.-Ф. Шиллер, Г. Гауптман, Г. Ібсен та ін.

1917 – 1919 рр. дослідники вважають часом «європеїзації» українського театру, коли основу репертуару склали п'єси західноєвропейських драматургів. Приміром, у травні 1919 року харківські театри презентували такі п'єси, як «Північні богатирі», «Ворог народу» Г. Ібсена, «Втеча Габріеля Шиллінга» Г. Гауптмана, «Собака садівника» Л. де Вега, «Вільгельм Телль» Ф. Шиллера тощо. У той же час режисери у своїй роботі використовували твори українських авторів, на яких позначилися загальноєвропейські тенденції, – драми В. Винниченка, Лесі Українки, О. Олесь та ін. Саме ці твори, популярні до революції, стали згодом ключовими в репертуарі Українського національного театру – першого пореволюційного театру в Україні, заснованого за часів Центральної Ради. Його організатори ставили за мету створити театр, який би відповідав вимогам нової держави і в першу чергу мав би подолати кризу побутового театру та задовольнити естетичні запити освіченого глядача.

Ситуація змінилася із приходом до влади більшовиків. Театр почав більше орієнтуватися на соціальні низи. Відповідно дещо змінилися й глядацькі запити щодо театрального мистецтва. Новий глядач, прийшовши на виставу, не прагнув розмірковувати над вічними філософськими проблемами, які пропонував «європеїзований» театр. Він хотів побачити своє життя, революційну боротьбу та перемогу. Я. Мамонтов писав, що в 1920 р. «театральна «європеїзація» ледве виходила з пелюшок, а над нею вже грізним *momento mori* висіло питання: та чи потрібний для нашого життя (військовий комунізм, горожанська війна, голод і т. п.) так званий європейський репертуар зо всім його буржуазним антуражем?» [131, с. 47]. Театр мав стати рупором ідей революції, виразником настроїв панівної суспільної групи – пролетаріату.

Розпочався пошук нових мистецьких форм, котрі б могли відповідати запитам, що ставилися перед революційним театром. Внаслідок цього в 1920 р., як відзначив тогочасний критик О. Кисіль, з'явилися перші спроби «намацати підвалини для справді нового театру» [79, с. 41]. У першу чергу це було пов'язано із діяльністю Л. Курбаса, Г. Юри, М. Терещенка та ін. Слід відзначити, що їхні погляди помітно різнилися. Г. Юра наполягав на продовженні традицій реалістичної сцени, засудивши свого попередника Б. Глаголіна, який пропагував конструктивістський театр [99, с. 42–43]. Реалістична естетика була ближчою новому глядачу, а тому театр ім. І. Франка, очолюваний Г. Юрою, завоював прихильність і публіки, й офіційної критики. Але це не означало, що інші театри були позбавлені глядацької уваги. Незважаючи на реакцію критики, яка часто режисерів-експериментаторів звинувачувала в тому, що у своєму прагненні зруйнувати «гріхо-брехенські смаки» вони тільки нищили попередню традицію, не створюючи нічого свого [130, с. 91], нові театри все ж мали свого глядача. Основним конкурентом театру імені І. Франка став «Березіль», очолюваний Л. Курбасом. Дослідники наголошують, що саме ідеї цього режисера вплинули на розвиток усього українського театального та драматургічного

мистецтва XX ст., наблизивши його до основних західноєвропейських тенденцій [91, с. 10]. Л. Курбас намагався у своїй творчості поєднати революційну дійсність «із загальним процесом народження молодого мистецтва» [189, с. 74]. Жоден театр тоді не міг похвалитися таким розмаїтим репертуаром, як «Березіль». Л. Курбас зі своїми однодумцями небезуспішно ставив на сцені трагедію, драму, комедію, містерію, буфонаду, художні інсценівки тощо [189, с. 22]. На відміну від реаліста Г. Юри, Л. Курбас вважав найбільш придатною для революційного театру експресіоністську естетику.

Необхідною умовою для існування будь-якого театру, і реалістичного, й експериментаторського, є наявність драматургічного матеріалу. Після відмови від західноєвропейських творів та п'єс письменників-модерністів, які підходили, за визначенням критиків, для європеїзованих театрів, а не для революційних [122, с. 198], постало питання про нову драматургію. Подальші пошуки привели до поширення п'єси-агітки. Її автори, не маючи базових теоретичних знань, добре орієнтувалися в тому, що саме хотів бачити звичайний глядач на сцені. Це й зумовило певну популярність агітаційних п'єс. Але, відповідаючи інтересам глядача-пролетаря, проста та шаблонна агітка з її схематичним сюжетом та примітивним набором художніх засобів, не могла задовольнити потреб інтелігентної публіки. Певний час освіченому глядачеві ще пропонувалися окремі вистави за творами українських модерністів. Наприклад, харківський театр імені Т. Г. Шевченка активно звертався до п'єс В. Винниченка, таких як «Чорна Пантера та Білий Медвідь», «Великий Молох», «Співочі товариства», «Гріх» тощо. Але згодом вони поступово зникли з репертуару. Така ситуація актуалізувала нову хвилю художніх пошуків, результатом яких мали стати мистецькі явища, які б задовольнили обидва кола театральної публіки. Для досягнення цієї мети потрібно було вирішити проблему автора. На початку 1920-х рр. письменниками ставали переважно колишні селяни, робітники, червоноармійці. Виник навіть новий тип автора – «читач, який взявся за

перо» (визначення О. Білецького [14, с. 269]). Але відсутність основних теоретичних знань у таких письменників, а також орієнтація на так само малоосвіченого масового читача вмотивували певні художньо-тематичні особливості їхніх п'єс, внаслідок чого для інтелігентної публіки подібні драматичні твори були нецікавими. Для подолання прогалин в освіті нових письменників влаштовувалися «короткотермінові курси» [189, с. 76], драматургічні лабораторії, де виступали з лекціями Я. Мамонтов, М. Куліш, І. Дніпровський та інші. Завданням подібних курсів було навчити початківців, «які сюжети брати, як їх обробляти, щоб вони були придатні для сцени, а не лише для читання» [189, с. 77]. Але, тим не менш, їх твори все одно в першу чергу орієнтувалися на масового читача-пролетаря.

Інтелігентна публіка мала задовольнятися переважно виставами російських театральних труп, які приїжджали із гастролями до України. Варто відзначити, що в російському літературному процесі в 1920-х рр. процес творення п'єс, розрахованих на освіченого читача та глядача, не припинився. У цей час працювали такі драматурги, як М. Булгаков, Максим Горький, О. Афіногенов та ін. Їхні п'єси активно виставлялися на сценах провідних театрів та користувалися попитом у глядача. В українській драматургії 1920-х рр. творів, які були б спрямовані на читача-інтелігента, було значно менше. У першу чергу це рання творчість Я. Мамонтова, І. Кочерги, а також п'єси М. Куліша.

До створення драматургії для інтелігенції долучився і Є. Плужник, опублікувавши в 1929 р. твори «Професор Сухораб» та «У дворі на передмісті». Сучасні автори критики засудили ці твори, відзначивши їхню схожість із «інтелігентською чехівсько-андрєєвською драматургією» [205, с. 259]. На нашу думку, драма «Професор Сухораб» та комедія «У дворі на передмісті» насправді зазнали відчутного впливу «нової драми», а тому доцільним буде провести зіставний аналіз творів Є. Плужника з естетичним досвідом цього мистецького явища та визначити їх місце в драматургічному процесі 1920 – 1930-х рр.

3.1. Риси «нової драми» у п'єсі Є. Плужника «Професор Сухораб»

Історичні події кінця 1910-х рр. сприяли виникненню глибоких розбіжностей у світовідчутті українців. У створеній державі було запроваджено нову ідеологію, основи якої суперечили традиційним для українського суспільства уявленням про мораль. Через це людина, яка прагнула стати частиною нового соціуму, мала швидко змінити власну шкалу цінностей. На таку світоглядну переорієнтацію погоджувалися не всі, й цей процес зумовив поділ суспільства на два протилежні табори – тих, хто підтримав нововведення, й тих, хто залишився вірним своїм принципам. Часто носіями різних поглядів ставали члени однієї сім'ї, що спричиняло її розпад. Конфлікт у родині внаслідок революційних змін та становлення нового суспільства ліг в основу драми «Професор Сухораб».

У центрі п'єси – професор Іван Олександрович Сухораб. Він представляє покоління, яке було сформоване до революції. На початку твору Сухораб не виступає противником змін у суспільстві, щиро вірить у молоде покоління, здатне побудувати новий кращий світ: «Ах, яка молодь, друже! В наш час теж хороша була – хороша! – але тепер! За нами ідуть міцні духом і волею, хто не тільки науку творитиме, а й життя» [159, с. 198 – 199]. Та згодом діти похитнули його віру: старший Василь бере участь у фінансових махінаціях, середульший Борис через нестачу грошей хоче продати наукове відкриття батька, молодший Володимир збирається вступити до комуністичної партії для покращення матеріального та соціального становища, донька Алла готується до весілля за розрахунком із заможним підприємцем Климом. Така життєва позиція дітей неприйнятна для батька, що й зумовлює виникнення гострих суперечностей у родині.

Більшість персонажів твору належать до інтелігенції. Звернення саме до такого середовища властиве «новій драмі», зокрема, творчості А. Чехова («Три сестри», «Дядя Ваня», «Вишневий сад» та ін..). При цьому в українській радянській драматургії образи інтелігентів не користувалися особливою популярністю через зміни в ставленні до цієї суспільної групи.

Якщо до утвердження влади більшовиків інтелігенція була привілейованою верствою населення, то в 1920-х рр. на перший план виходить пролетаріат. Саме слово «інтелігент» набуло негативних конотацій та почало асоціюватися із «відсутністю соціальної волі, постійними коливаннями та сумнівами» [222, с. 311].

Особливістю ситуації в СРСР того часу було існування двох типів інтелігенції – «старої» та «нової». «Стара» інтелігенція – це та, що сформувалася до революції й відповідала традиційному визначенню поняття «інтелігент» – освічена, вихована, культурна людина [222, с. 311]. У радянській державі вона сприймалася переважно як пережиток минулого, й для того, щоб не бути знищеною, мала в усьому підтримувати владу. У свою чергу як опозиція до «старої» поступово формувалася «нова» інтелігенція. До неї належали вихідці із соціальних низів, які отримали освіту та досягли певних успіхів уже після революції.

У п'єсі Є. Плужника наявні представники як «старої», так і «нової» інтелігенції. Першу репрезентують професори Сухораб та Вакуленко. Визначальними для них є духовні та професійні цінності, тому пожертвувати своїми переконаннями навіть заради покращення матеріального чи соціального становища вони не готові. Хоча слід зауважити, що обидва персонажі зберегли свої посади та суспільну значущість у новій державі, а тому ще не відчували нагальної потреби підлаштовуватися під нові умови життя. Вони продовжують жити й діяти за своїми принципами та щиро й дещо наївно вірять у світле майбутнє, яке побудує молоде покоління. Натомість діти Сухораба, а також кілька інших персонажів (Міхуватий, Лех-Лехновський), які представляють у творі «нову» інтелігенцію, чітко усвідомлюють, що їхня доля повністю залежить від того, чи вони зможуть пристосуватися до нового життя. Ніхто з «молодих» героїв не є палким прихильником комуністичної ідеології, але прагнення бути успішними в новій державі вимагає від них відповідних дій. І задля цього вони готові поступитися власними поглядами. Шляхи покращення свого життя ці

персонажі обирають різні. Якщо Володимир та Алла звертаються до цілком законних способів виживання в новому світі, то, наприклад, Василь іде на злочин: він вкладає державні кошти у власну справу й, отримавши зиск для себе, повертає їх назад до казни. Чоловік не почуває за собою жодної провини, бо «всі так роблять, хто, звичайно, змогу має» [159, с. 215]. Василь упевнений, що колишні інтелігентські цінності залишилися в минулому, а тому «дери, де можеш, а там хоч потоп!» [159, с. 215]. Подібний мотив деградації інтелігенції характерний для російської «нової» драми (наприклад, «Дядя Ваня» А. Чехова).

Нещирість, безвідповідальність, пристосуванство дітей обурює Сухораба й викликає між ними серйозні непорозуміння: «Я знаю багато теперішньої молоді – може, й трохи чужої мені, але активної, цікавої, змістовної! І я розумію її! Я знаходжу з нею якусь спільну мову! Я розумію її прагнення... Цей запал! Це бажання все охопити! А вас... вас я не розумію! Я не розумію, чого ви хочете...» [159, с. 203]. Професор категорично не погоджується із тим, що в усьому винен тільки час: «Час! Ну, звичайно, час завжди винуватий» [159, с. 202]. У наведеному фрагменті наявний перегук твору Є. Плужника із роздумами Ф. Достоевського, який, критикуючи пушкінське «серед заела», стверджував, що справа не в середовищі, а в самій людині. Бачимо, що Сухораб протестує не проти молодого покоління як такого, а проти морального занепаду, проти всюдозволеності, яка запанувала в суспільстві після встановлення радянської влади. Отже, конфлікт у драмі «Професор Сухораб» складається не між прихильниками різних політичних систем, а між носіями різних цінностей, а тому можемо говорити, що центральний конфлікт у п'єсі – це значною мірою конфлікт цінностей, характерний для «нової драми», наприклад, таких творів, як «Ляльковий дім» Г. Ібсена, «Вишневий сад» А. Чехова тощо.

Загалом конфлікт у родині внаслідок суспільних зрушень був характерним для драматургії 1920-х рр. Він присутній у таких творах, як «Любов і дим» І. Дніпровського, «Повідь» М. Івченка, «Рожеве павутиння» Я. Мамонтова,

«Артистка без ролів» В. Чередниченко тощо.

Особливість драми Є. Плужника «Професор Сухораб» полягає в тому, що боротьба поколінь тут є тільки зовнішнім конфліктом, оболонкою для прихованого, більш вагомого конфлікту. Він відображає спробу головного персонажа, Івана Олександровича Сухораба, протистояти не просто своїм дітям, а всьому суспільному явищу, яке вони уособлюють. Професор намагається боротися із сучасністю, що поступово стає епохою пристосуванців і споживачів. Внутрішній конфлікт у п'єсі має швидше філософський, світоглядний характер, що споріднює твір Є. Плужника зі зразками «нової драми». Конфлікти такого типу вирізняються тим, що є постійними й не можуть бути розв'язані. Сталість конфлікту в драмі «Професор Сухораб» підкреслюється тим, що, хоч конфлікт на початку твору вже намітився, проте дім Сухорабів продовжує жити буденним життям, ніби нічого не відбувається: Катерина Петрівна займається хатніми справами, робітник Іван підстригає газон, Еразм віддається спогадам про минуле. Про негаразди в родині глядач дізнається з розмов персонажів. У зв'язку з цим показовим є діалог Бориса та Катерини Петрівни, у якому син скаржиться матері на батька, а також репліка Катерини Петрівни в III яві про плутанину, що давно панує в домі [159, с. 187]. Така побудова конфлікту характерна для «нової драми», однією з основних рис якої є майже повна відсутність експозиції та винесення колізії за межі сцени.

Подієва основа в п'єсі «Професор Сухораб» ослаблена, у тексті домінують словесні партії. Це також суголосьне розгортання конфлікту «нової драми», у якій майже зникає дія, а сам твір зводиться до обговорення проблеми, до виявлення позицій героїв [241, с. 75]. Так само, як у творах Б. Шоу, Г. Ібсена, А. Чехова, Максима Горького, у п'єсі Є. Плужника більшість персонажів, висловивши власну точку зору при своїй появі на сцені, до кінця твору своїх поглядів не змінюють, залишаючись статичними. Василь, Борис, Володимир, Алла дотримуються продекларованих пріоритетів та всіляко намагаються переконати батька у своїй правоті. Катерина Петрівна та Еразм

Олександрович тримаються нейтральної позиції та участі в протистоянні поколінь не беруть. Виняток становить лише професор Сухораб, який від захоплення молодим поколінням на початку твору переходить до його цілковитого неприйняття у фіналі.

Кульмінацією в драмі є весілля Алли та Голоп'ятого, оскільки саме ця подія виявилася поштовхом для остаточного розриву Івана Олександровича із дітьми. Текстуально вона обіймає практично всю четверту дію. Прикметним є те, що, на відміну від попередніх трьох дій, де переважали розмови, у цій частині п'єси все рухається, «чути сміх, жарти. Гармидер» [159, с. 225]. Дім у цей час перетворюється на своєрідну модель життя. Варто відзначити, що саме в сцені весілля з'являються «зайві» персонажі – більше п'ятнадцяти дійових осіб, які не беруть участі в розгортанні конфлікту. Мета їхньої появи в п'єсі – це створення святкового настрою на весіллі, оскільки самі Сухораби не виказують позитивних емоцій через цю подію.

Слід зауважити, що велика кількість дійових осіб, частина з яких не бере участі в основній дії, характерна для драматургії 1920-х рр. (п'єси І. Дніпровського, М. Куліша, І. Кочерги та ін.). Найчастіше причиною їх появи в тексті, подібно до «Професора Сухораба», була потреба у створенні відповідного настрою та масовості на сцені. «Новій драмі» така масовість не властива, відповідно це підтверджує думку про те, що «Професор Сухораб» не є типовим прикладом цього літературного явища, а лише має певні його риси.

Характерно, що через введення додаткових персонажів автор не лише створює святкову атмосферу на сцені, а й підкреслює остаточний розрив між членами родини Сухорабів: у важливий момент Аллу оточують чужі люди, рідні ж або засуджують її шлюб («Сестра моя – Голоп'ята! Бр-р... Так твориться нова буржуазія» [159, с. 223]), або виражають цілковиту байдужість («К чорту сестрицю! Я сам за себе... Тепер кожен з нас сам за себе» [159, с. 223]). У той же час загальний настрій свята виразно дисонує із

внутрішнім станом професора. Показова веселість, купа чужих людей, яким немає жодного діла до наречених, – усе це викликає в Сухораба бажання відгородитися від чужого для нього простору. Він відчуває себе зайвим на весіллі рідної доньки. Увиразнює фарсовість, штучність союзу Алли з Климом розмова Сухораба із робітником Іваном, який наступного дня збирається одружитися із служницею Марійкою. Цей шлюб, на відміну від одруження Алли та Кліма, щирий, не за розрахунком. Іван захоплено розповідає Івану Олександровичу про свої плани на майбутнє, про те, як вони з дружиною будуватимуть нове суспільство. Слухаючи свого садівника, Сухораб усе більше переконується в тому, що його власна родина стала для нього незрозумілою та чужою.

Останнім кроком перед розривом із сім'єю для професора стає розмова із Борисом (ява XXII [159, с. 230–231]), під час якої син говорить батькові про те, що в сучасному світі вони обидва є непотрібними, зайвими людьми. На це професор відповідає, що основним завданням кожної людини є «хотіти бути потрібним! О, в цьому все! Можна помилятися, збочувати, грішити, але завсідги – завсідги! – хотіти бути потрібним!.. Не сміттям, не грузом під ногами! Бути потрібним» [159, с. 231]. Проблема ж молодого покоління, на його думку, у тому, що воно живе лише заради себе, є цілковито байдужим до суспільних потреб: «Ви тільки для себе, тільки за себе... Вам байдуже до всього і всіх!» [159, с. 231]. Сухораб намагається переконати сина в тому, що така філософія життя є помилковою, проте Борис – засинає. Цей момент є переломним у свідомості Івана Олександровича. Він упевнюється, що діти ніколи не приймуть його поглядів на життя, що вони стали частиною нової реальності, у якій для самого професора місця вже немає. Сухораб певною мірою пристає до думки сина про власну зайвість, про неможливість протистояти дійсності, проте, на відміну від Бориса, погоджуватися з вимогами сучасного світу не бажає і, подібно до Нори з «Лялькового дому» Г. Ібсена, єдиний вихід вбачає у втечі з власного дому. Фінал п'єси залишається відкритим, що більшою мірою характерне для естетики «нової

драми». Таке завершення твору підкреслює, що конфлікт, змальований у тексті, не може бути вирішений, а тому й не може бути чіткого фіналу, який би розставив усе по своїх місцях. Головний герой просто відмовляється від протистояння, усвідомлюючи абсурдність такої боротьби.

Відмінністю п'єси Є. Плужника від більшості драматичних творів другої половини 1920-х рр. є наявність у творі побічних конфліктів. Вони не є чітко окресленими, виникають ситуативно, але їхня наявність дозволяє говорити про ще одну рису «нової драми» – фрагментарність, мозаїчність. У першу чергу це протистояння між дітьми професора, які звинувачують один одного в пристосуванстві до реалій та вимог «нового» часу. Передусім це стосується Володимира та Алли, які закидають один одному те, що вони цінують матеріальне набагато вище за моральне: Володимир прагне вступити до партії не через ідеологічні переконання, а через прагнення отримати привілеї, якими користуються комуністи; Алла одружується із заможним Климом, не кохаючи його. Кожен з них намагається довести, що його шлях досягнення мети є шляхетнішим («Їй-богу ж це непогано звучить: син професора Сухораба, член УКП, – тьху, ти чорт! – КП(б)У! Це куди краще, ніж «дочка професора Сухораба, член родини Кліма Свиридовича Голоп'ятого!» [159, с. 193]). Але зрештою вони доходять спільного висновку, що є лише «жертвами часу», таким чином знімаючи із себе будь-яку відповідальність. Зауважимо, що такої позиції «жертви» тримаються не тільки Володимир і Алла. Так само й Борис постійно наголошує на тому, що його моральне падіння – це не його провина («Так хіба це моя вина? Хіба це моя вина, що мені дітись нікуди? Це ви їх винуватьте, мутерхен! Їх! Їх! Пролетаріят, щоб йому...» [159, с. 187]). Цей персонаж так само, як і його батько, протистоїть не конкретному герою, а всьому новому світу. Уже в афіші зазначено, що Борис – «колишній військовий, тепер безробітний» [159, с. 186]. Тобто він репрезентує тип людини, яка після революції втратила своє становище й не змогла знайти місця в новому світі. Бориса гнітить думка про те, що, на відміну від нього, брати й сестра зуміли

влаштуватися в новому суспільстві («Василь – в кооперації... Ти... Алка за Голоп'ятого виходить...» [159, с. 224]). Його дратує постійне безгрошів'я («Я третій місяць живу без копійки, у мене не стає навіть... навіть на жінчину, чорт його забирай!...» [159, с. 187]). Іти працювати йому не дозволяють гордості (до революції герой належав до привілейованої верстви населення й змиритися із втратою колишнього статусу він не може). Замість цього Борис намагається продати батьків проект, але невдало. Таку позицію персонажа можна визначити як певний бунт проти нової реальності, проте, на відміну від професора Сухораба, він викликаний не прагненням зберегти моральність, не спротивом новим ціннісним орієнтирам, а зверхністю в ставленні до того прошарку суспільства, який у пореволюційній дійсності став панівним. Саме протистояння не передбачає конкретних дій і обмежується лише кількома пафосними фразами Бориса протягом п'єси.

Отже, конфлікт у п'єсі Є. Плужника «Професор Сухораб» за своїм змістом та особливостями побудови наближається до властивого «новій драмі», подібно до творів А. Чехова, Г. Ібсена, Б. Шоу та ін.

Іншою важливою рисою «нової драми» є характерні особливості системи персонажів. Герої цього типу текстів – представники середнього класу, самотні, ні до чого не прив'язані люди. Серед них немає «хижаків» та «жертв», кожен наділений як позитивними, так і негативними рисами. Розглянемо в цьому ключі основних дійових осіб п'єси «Професор Сухораб».

Іван Олександрович Сухораб – «старий професор» [159, с. 187]. Це єдина характеристика персонажа, зазначена в афішній ремарці. Для драматургії 1920 – 1930-х рр. було властивим вказувати вік героїв у списку дійових осіб, але в основному йшлося про конкретну кількість років для більш точного змалювання персонажів («Соло на флейті» І. Микитенка, «Натура й культура» І. Кочерги). У випадку Є. Плужника мета використання вікової характеристики інша: словом «старий» автор підкреслює, що цей персонаж – носій «дореволюційних» цінностей, представник «старої» інтелігенції. Не зовсім типовим для української драматургії 1920-х рр. є введення

позитивного персонажа-науковця. У п'єсах цього часу вчений частіше змальовувався як контрреволюціонер, котрий або не бажає співпрацювати із пролетаріатом, або свідомо шкодить йому («Любов і дим» І. Дніпровського, «Родина щіткарів» М. Ірчана). Пізніше, коли формується нове покоління науковців, творів на відповідну тематику стає більше й тоді з'являються позитивні образи представників науки. Приміром, комедія І. Микитенка «Соло на флейті» (1936 р.) повністю присвячена новому радянському науковому середовищу. Натомість Є. Плужник уже в 1929 р. змальовує образ професора, який готовий працювати на користь радянського суспільства. А тому дехто з науковців визначає драму «Професор Сухораб» як твір «про перехід на бік радянської влади представників старої інтелігенції, про глибокий ідейний розлом у середовищі представників старого світу» [143, с. 141]. Цим твір близький до російської радянської драматургії (наприклад, до драми О. Афіногенова «Страх»). Також слід відзначити, що незважаючи на те, що Сухораб зображений у першу чергу як позитивний персонаж, який протистоїть дітям-пристосуванцям, він не позбавлений і негативних рис. Саме Іван Олександрович як батько мав би відповідати за виховання дітей, за основи їхньої моральності, закладені ще в дитинстві. Замість того, щоб усвідомити й свою провину в духовному занепаді молодого покоління родини Сухорабів, професор тільки засуджує своїх дітей («А це вже в папахена натура така! З нами він або мовчить, або обвинувачує. Ми в нього завсіди винні» [159, с. 203]). У цьому твір Є. Плужника суттєво відрізняється від, наприклад, п'єс Максима Горького чи І. Сургучова, у яких в помилках дітей звинувачуються саме батьки, які не змогли їх виховати належним чином («Останні» Максима Горького, «Торговий дім» І. Сургучова).

Якщо професор Сухораб у цілому все-таки позитивний герой, то Василь, Борис, Володимир та Алла Сухораби – персонажі більшою мірою негативні. Прикметним є те, що вони доволі схожі між собою – «жертви часу», які не за власним бажанням намагаються підлаштуватися під норми нового

суспільства заради бажаного матеріального достатку. Ці образи здебільшого позбавлені традиційних чеснот, таких як гідність, чесність, порядність. Разом із тим вони залишаються міцною родиною. Почуття єдності між братами та сестрою дуже відчутне, хоча кожен з них знає й певною мірою засуджує недоліки іншого, але в жодному разі не відрікається від рідних. Найбільше докоряють Аллі. Брати не можуть погодитись із рішенням сестри одружитися з Климом Голоп'ятим («Сестриця наша... зголоп'ятилася» [159, с. 223]), але визнають, що таке її рішення було продиктоване тим, що Клим – заможний чоловік, з яким Алла може не перейматися через своє майбутнє. Отже, кожен із дітей має своє виправдання власних рішень, а також дій своїх родичів. Усі вони продовжують створювати ілюзію сім'ї, яку залишає лише батько – для нього новий порядок, що склався в домі, є цілковито неприйнятним.

Цікавим персонажем є Клим Голоп'ятий. За родом занять він – «непман з прасолів» [159, с. 186], тобто людина, яка розбагатіла завдяки новому режиму («Був колись скототорговець, а тепер просто підприємець... Вільний непман!» [159, с. 190]). Він з'являється в домі Сухорабів як благодійник, котрий може розв'язати матеріальні проблеми, що виникли в сім'ї. Але робить він це не безкорисливо: Голоп'ятий прагне увійти в коло інтелігенції через одруження з Аллою («Що я тепер, при всіх моїх грошах і статках? ... А то – зять професора Сухораба! Та це такий шедевр, що ради нього другу революцію пережити можна!» [159, с. 200]). У такий спосіб автор підкреслює, що, всупереч проголошеній владі пролетаріату, інтелігенція зберігає за собою привілейований статус в очах суспільства. А тому ті, хто в 1920-х рр. швидко розбагатіли, у першу чергу в часи непу, прагнули увійти до інтелігентського кола, наблизитися до нього. Таким є Клим Голоп'ятий: ставши завдяки скототоргівлі заможною людиною, змінити свій соціальний статус він не може. Колишнім залишається і його культурний рівень, чого він не приховує від оточуючих: «А я про поетів згадав! Пустяк народ! Непотрібний. Є котрі про заводи і всяке таке... А примусить би їх на тім самім заводі покрутитись, вся поезія з потом вийшла б... Дохлий

народ!» [159, с. 199]. Отже, входження Кліма до інтелігентського середовища є тільки зовнішнім, формальним. Персонаж прагне одягти маску, а не внутрішньо змінитися. Цей образ подібний до персонажів таких творів, як «Міщанин-шляхтич» Мольєра, «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого. Крім того, Л. Скорина зауважує, що Клим є «реінкарнацією» персонажа комедій І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках» та М. Старицького «За двома зайцями» – Свирида Петровича Галахвастого (на це натякає й по батькові персонажа – Свиридович) [185, с. 352]. Так само як і Галахвастов, Голоп'ятий штучно створює свій образ, видаючи себе за того, ким він не є. Відмінність полягає в тому, що Клим Свиридович – не ексклюзивний образ, котрий виділяється із загального натовпу, як Галахвастов, а втілення цілої доби. Він репрезентує типовий образ нової людини, а тому можна говорити, що для Є. Плужника новий світ – це парад масок, нещирості, пристосуванства та необмежених можливостей для шахрайства.

Крім персонажів, які беруть активну участь у розгортанні конфлікту, у творі присутні також «нейтральні» дійові особи. У першу чергу, це Еразм Олександрович та Катерина Петрівна. Вони – лише спостерігають за тим, як розвиваються взаємини між іншими та іноді це коментують. Еразм Олександровича – «колишній полковник, років на 70» [159, с. 186], тобто він так само, як і його племінник Борис, із зміною суспільного ладу втратив свій високий статус. Але боротися проти нового устрою він не збирається. Еразм відчужується від сьогодення, для «нового» часу він уже «колишній». Його активне життя закінчилося в 1917 році, після цього він – лише спостерігач, а не учасник («Від сімнадцятого року майже нічого не пам'ятаю...» [159, с. 189]). Протягом більшої частини твору Еразм Олександрович спить («Віддалік у кріслі спить Еразм» [159, с. 198]), а в інший час намагається всім, кого бачить, переповідати події із часів свого воєнного минулого («А було це, Катерина Петрівно, в русько-японську під Ляояном... Да... Генерал від інфантерії Гелеонський...» [159, с. 187], «Це ще в русько-японську» [159, с. 192], «Діялось це в русько-японську, під

Ляояном... Генерал від інфантерії Гелеонський... [159, с. 193], «Так от, значить, було це в русько-японську, під Ляояном... Генерал від інфантерії Гелеонський...» [159, с. 231]). Тобто цей персонаж живе у світі власних спогадів, відчужено від усіх інших. У цьому він схожий на героїв А. Чехова, які, погодившись із тим, що їхній час завершився, «пливуть за течією».

Іншим персонажем-спостерігачем є Катерина Петрівна. Замість того, щоб усіма способами намагатися примирити чоловіка із дітьми, вона поводить себе протягом усієї дії як стороння особа, що давно вже змирилася із існуючим конфліктом у родині. Її турбують хатні клопоти, на новий устрій вона дивиться зі споживацького погляду: «І життя, слава Богу, налагоджується, по-людськи жити можна знову... Навіть меблі нові купили...» [159, с. 187]. Зміни в культурній площині Катерину Петрівну не цікавлять. Вона – єдиний персонаж у драмі, який спілкується з усіма, хто перебуває в будинку Сухорабів, але налагодити між ними зв'язок у неї не виходить. Катерина Петрівна намагається переконати чоловіка, щоб той залишив дітей у спокої, дозволивши їм жити як вони хочуть, але робить це не надто результативно, оскільки більшість її нечисельних реплік зводиться лише до скарг та нарікань: «Ай, що ти, Боріку! Ну що ти справді...» [159, с. 187], «Та що ж це воно таке, Господи! Та коли ж воно закінчиться!» [159, с. 212], «Та що ж це таке, Еразмочку? Сил же моїх не вистачить!» [159, с. 212].

Таким чином, можемо говорити, що система персонажів у п'єсі багато в чому наближається до «нової драми», зокрема до творів А. Чехова. Це інтелігентське середовище, яке через суспільні події постає перед вибором – прилаштуватися до нових умов чи залишитися в минулому. У творі немає однозначно позитивних та негативних персонажів, кожен, опинившись в екстремальних умовах, виявляє різні боки своєї натури. Цим драма Є. Плужника відрізняється від більшості драматичних творів 1920-х рр., де персонажі в основному чітко розділялися на «хороших» та «поганих» залежно від свого ставлення до нової панівної ідеології (агітки, твори

І. Дніпровського, І. Кочерги, І. Микитенка, Є. Кротевича, В. Чередниченко та ін.).

Серед поетикальних особливостей п'єси Є. Плужника «Професор Сухораб», характерних для «нової драми», слід розглянути структуру ремарки, використання фігури умовчання, зорових та звукових ефектів, а також введення символічних елементів до системи художнього часу та простору.

Так, у «новій драмі» особливого значення набуває ремарка. Вона стає засобом розкриття складного внутрішнього світу дійових осіб, самовизначення автора. Ремарка втрачає лаконічність, стає розгорнутішою, ускладнюється, набуває стильової виразності й вбирає описові та ліричні елементи [173, с. 49–50]. Такий тип ремарок представлений, приміром, у драматургії Лесі Українки, а також у деяких творах Я. Мамонтова, М. Івченка, М. Ірчана, І. Кочерги (наприклад: «Майстерня Микити Нелапаного. Обстановка може нагадувати: одним – про біженців, другим – про погорільців, третім – про первісний хаос і т.д. Велике вікно розчинене навстіж. За вікном, під батогамі пекучого сонця, з галасом та гуркотом крутиться маховик вулиці: вигуки газетярів, гудки автобусів і т. ін.» (Я. Мамонтов «Рожеве павутиння») [123, с. 164]). Про ремарки в п'єсі «Професор Сухораб» ми не можемо говорити як про типові для «нової драми». Вони здебільшого є стислими і виконують переважно інформативну функцію. Але саме через ремарки автор вводить до тексту інші елементи, властиві «новій драмі». В першу чергу це ремарки на позначення звукових та зорових ефектів, а також пауз.

Частотне вживання обірваних речень та пауз властиве всій творчості Є. Плужника [195; 212], зокрема і його драматичним творам. У п'єсі «Професор Сухораб» трапляються яви, повністю побудовані на основі таких конструкцій. Три крапки в кінці більшості речень у тексті свідчать про те, що персонажі не завершують свої думки, ніби зберігаючи за собою можливість додати ще щось або виправити. У такий спосіб автор наголошує на

невизначеності своїх героїв, які ще не впевнені в тому, яку позицію вони мають обрати в новому суспільстві. Крім того, саме через діалоги, що складаються з обірваних речень, Є. Плужник акцентує на комунікативних проблемах між дійовими особами – як між представниками одного, так і різних поколінь. Водночас у деяких випадках незавершені речення, навпаки, підкреслюють близькість персонажів, адже по-справжньому близькі люди розуміють один одного з півслова (розмова Глафіри та Василя (перша дія, ява XIX), у якій Василь розповідає дружині про те, що сталася «катастрофа» [159, с. 196]). Також письменник вживає фігуру умовчання в традиційній функції характеристики душевного зворушення дійових осіб («Так склалося... Да, склалося! Фу-у... Ти той... Я хотів би переговорити з Глафірою... Переговорити..» [159, с. 195]). Привертає увагу те, що представники «постреволюційної» групи використовують такі синтаксичні конструкції рідше, ніж старше покоління, що частково підкреслює приналежність молоді до модерного часу, який маніфестував пришвидшений темп життя. Також можна говорити, що фігура умовчання в п'єсі «Професор Сухораб» використовується для створення підтексту як засобу психологічної характеристики персонажів, а також для підкреслення їхньої відчуженості, що є властивим саме «новій драмі». Якщо, наприклад, у Г. Ібсена підтекст вводиться через репліки, що несуть прихований зміст, котрий демонструє складні душевні процеси, часто невідомі самим персонажам [56, с. 213], то в Є. Плужника дійові особи в певний момент обривають думку, не завершуючи її, таким чином надаючи можливість глядачеві самому зробити висновок («Ви ж зрозумійте, що всі ви живете тепер... не, не так, у всякому разі, як кожному з вас хотілось би... А тоді... О, тоді...» [159, с. 195]).

У «новій драмі» особливого значення набуває використання звукових та зорових ефектів. Цю тенденцію спостерігаємо й у п'єсі Є. Плужника «Професор Сухораб». Основним звуковим комплексом тут виступає шум міста, що заявлений лише на початку твору («Здаля чути притишений гуркіт міста» [159, с. 187]); цей шум зникає саме тоді, коли до батьківської домівки

приїзять усі діти. Тепер виразниками, носіями голосу міста стають вони, відтак додаткові звукові ефекти вже є зайвими. А тому далі в будинку Сухорабів не чути звуків докільця. Єдиними звуковими фрагментами залишаються пісні, яких у драмі налічується кілька. Найцікавішою є пісня-урибок із поеми О. Пушкіна «Русалка», яку наспівує поет Міхуватий [159, с. 196]. Цей персонаж є типовим представником нового часу. Його творчість підкреслено сучасна, формально відповідає новітнім тенденціям: «Рр-ричить Ніягар-р-ра, Як гр-різний звір-р-р ...» [159, с. 197]. Але, залишаючись на самоті, він звертається до класичного твору. Таким чином драматург натякає на нещирість «співців нового часу», єдиною метою яких є покращення власного матеріального та суспільного становища.

Варто також згадати й дві пісні часів громадянської війни, які виконує Володимир, готуючись до вступу в партію. У такий спосіб він «ідеології набирається» [159, с. 192]. Іншу тональність мають рядки, що наспівує Еразм Олександрович – «А молодість не вернеться, не вернеться вона...» [159, с. 213]. Залучаючи цю пісню, особливо популярну в дореволюційні часи серед українофільської інтелігенції, автор підкреслює приналежність персонажа до минулого. На відміну від свого брата, Еразм не намагається долучитися до нових суспільних процесів, а просто відгороджується від них, перебуваючи у своєму світі спогадів.

Крім звукових ефектів, у драмі наявні також і зорові. Символічною є зміна освітлення протягом дії. Твір розпочинається в «сонячне серпневе надвечір'я», друга дія вже відбувається ввечері («Вечір. Місячно» [159, с. 199]), а третя та четверта дії – в будинку, у якому вирізняється темна бібліотека, тобто світла стає все менше. У такий спосіб автор непрямо підкреслює, що з розгортанням подій конфлікт у творі не вирішується, а тільки поглиблюється. Слід зауважити, що для драматургії 1920 – 1930-х рр. було властиве активне використання зорових ефектів. Але найчастіше основною метою при цьому було привернути увагу глядача, зацікавити його яскравими спецефектами. Натомість Є. Плужник наділяє

зорів образи особливим значенням, що більшою мірою характерне для естетики «нової драми».

Важливу роль у поетиці «нової драми» відіграє широке використання символів. У п'єсі «Професор Сухораб» привертає увагу надання символічного значення елементам художнього часу та простору.

Художній час у творі є ущільненим, переривчастим, «відкритим» – пов'язаним з добою, на тлі якої відбуваються події. Часова опозиція «минуле/сучасне» є структуротворчим чинником. Відповідно до цієї опозиції групуються персонажі – «дореволюційна» та «постреволюційна» групи, тобто час у п'єсі виступає також характеротворчим засобом: залежно від того, до якого з двох таборів належить дійова особа, можна говорити вже про певні риси характеру, а також про те, які вона буде мати стосунки з іншими персонажами. Час є складовою основного конфлікту між ним і професором Сухорабом, бо саме час багато в чому керує персонажами, мотивує їхні вчинки, він уособлює «нову» мораль, нові принципи життя, які не може прийняти Сухораб. Крім того, художній час виконує й іншу функцію: зміна темпоральних координат протягом розгортання сюжету підкреслює поглиблення конфлікту в драмі. Невипадковим є вибір автором часу, коли відбувається основна дія. Вечір як проміжний період між днем і ніччю – це символ переходу від одного стану до іншого, отже, в такий спосіб Є. Плужник підкреслює, що і його персонажі ніби перебувають на межі, де треба робити серйозний життєвий вибір.

Структура художнього простору в драмі чітко погоджується із побудовою конфлікту. Перші дві дії п'єси відбуваються на веранді та на майданчику перед нею, до цих просторових точок персонажі потрапляють із будинку або саду. Місце третьої та четвертої дії – це вітальня, кабінет професора та бібліотека. Обидві ці просторові тріади корелюють з поділом персонажів на представників «нового часу» та його противників: будинок, бібліотека та кабінет стають простором старшого покоління, садок та вітальня – молодшого. У третій та четвертій дії зникає проміжний простір, яким у

перших двох діях була веранда, тобто зникає місце, у якому можливий діалог між поколіннями. Замість нього сцена розділена стіною, яка має двері, – єдиний елемент, через який Сухораб може спілкуватися із дітьми. Тут важливою є одна з останніх сцен, коли Клим хоче не просто відчинити, а виламати двері («Рішуче ступає до дверей, щоб висадити їх» [159, с. 232]). Це зумовлено тим, що Сухораб не приймає Голоп'ятого у своєму світі, і його бажання відчинити двері та потрапити до кабінету увиразнюють прагнення опинитися в бажаному середовищі. Проте йому це не вдається, оскільки свій вибір уже зробив професор: «Вони [двері] розчиняються, на порозі стає Іван Олександрович» [159, с. 232]. Не випадково автор акцентує, що Сухораб зупиняється саме на порозі, оскільки він є символом межі, яку професор збирається подолати.

Отже, хронотоп у драмі «Професор Сухораб» – це не тільки конкретні місце та час дії. Вони також чітко узгоджуються із структурою та змістом конфлікту. Кожен часовий та просторовий елемент несе в собі символічний зміст і використовується драматургом для увиразнення ідейної основи твору.

Підсумовуючи, можемо сказати, що перша п'єса Є. Плужника «Професор Сухораб» не є типовою для української радянської драматургії 1920 – 1930-х рр. Це зумовлено в першу чергу тим, що завданням автора було створити п'єсу, котра була б орієнтована на освічену театральну публіку, на відміну від більшості драматичних творів цього періоду, які були спрямовані на нового пролетарського глядача. Очевидно, саме така настанова вмотивувала звернення автора до досвіду інших літературних явищ, зокрема «нової драми». У п'єсі «Професор Сухораб» її вплив виявляється в наступному: звернення до сучасної актуальної тематики, субстанційний внутрішній конфлікт світоглядного характеру, в якому переважає протистояння людини та світу, майже повна відсутність експозиції, винесення колізії за межі сцени, послаблена подієва основа, фрагментарність, звернення до інтелігентського середовища, відсутність однозначно позитивних і негативних героїв, наявність підтексту, важливість символів,

звукових та зорових ефектів, частотне вживання фігури умовчання тощо. Проте, на нашу думку, варто говорити лише про окремі риси «нової драми» у творчості письменника. Важливо, що інтерес Є. Плужника до «нової драми» не вичерпався одним твором, а позначився на своєрідності комедії «У дворі на передмісті».

3.2. Проблемно-тематична і художня специфіка п'єси Є. Плужника «У дворі на передмісті»

Впровадження комуністичної ідеології після встановлення радянської влади передбачало перетворення не лише в суспільному, але й в особистому житті українців. Для регулювання міжособистісних стосунків громадян в 1926 році було затверджено Кодекс законів про шлюб, сім'ю та опіку [83]. Згідно з цим документом істотно змінювався традиційний зміст поняття «родина». Замість дореволюційного уявлення про сім'ю як нерозривний союз, що укладався під час вінчання, було запропоновано визначення шлюбу як вільного співмешкання чоловіка та жінки на підставі взаємної прихильності, культурного та ідейного єднання та статевих стосунків [83]. Істотно спростилися процедура як укладання шлюбу, так і його розірвання. Навіть офіційно незареєстрований шлюб міг бути визнаний законним через подання відповідної заяви, а для розлучення була потрібна лише офіційна заява чоловіка або дружини (участь іншої сторони – необов'язкова, їй лише повідомлялося про факт, що відбувся) [83]. У той же час церковний шлюб утратив будь-яку юридичну силу. Думки в суспільстві щодо нового змісту поняття «родина» розділилися: прихильники традиційного шлюбу доводили неприпустимість легковажного ставлення до сім'ї, натомість їхні опоненти дотримувалися тієї точки зору, що в новому суспільстві людина має позбавитися ланцюгів, якими був церковний шлюб.

На цю дискусію не могли не відреагувати митці, внаслідок чого в багатьох літературних творах того часу питання родини посіло одне з ключових місць.

Письменники прагнули художньо досягнути проблему, яка обговорювалась у суспільстві. Прикметно, що ті автори, творчість яких не виходила за межі агітації, прихильно поставилися й до нового типу сім'ї: персонажі їх творів не поспішають офіційно оформлювати свої стосунки, вважаючи це не надто важливим питанням, на яке не варто витратити час і сили. Так у п'єсі Д. Бедзика «Хто кого?» герої перейняті виключно справами села, боротьбою із куркулями, постійно відкладаючи весілля на потім. Інший погляд на проблему родини знаходимо, наприклад, у п'єсах М. Куліша. Головний герой «Народного Малахія», зрікшись родини заради служіння ідеї, говорить про те, що «сучасна сім'я – це божевільня. Перший ступінь божевільні. Божевільний куток. Скорочено – божкуток» [103, с. 35]. Тобто та нова родина, яка з'явилася, не варта, аби за неї боротися, поступатися власними ідеалами. Недарма в п'єсі «97» принципи сучасної сім'ї підтримує один з головних негативних героїв Панько: «яку попав, та й жінка» [103, с. 46], натомість його опонент Мусій Копистка хвалиться тим, що все життя прожив з однією дружиною.

Є. Плужник також не залишився осторонь дискусії щодо родини і шлюбу. У п'єсі «У дворі на передмісті» автор зображує кілька моделей родини, як «старої», так і «нової». Для того, щоб розкрити відмінності між цими типами сім'ї, драматург ставить їх перед розв'язанням однакової для всіх проблеми – подружньої зради.

Модель «старої» родини в п'єсі в першу чергу репрезентує родина Рибок – домовласник Пантелеймон Андрійович та його дружина Глафіра. Ця сім'я склалася ще до революції й живе за усталеними правилами, що неодноразово підкреслюють самі персонажі («Ти на теперішніх не потурай! Їм що! Сьогодні з одною, завтра з іншою... А там – пурх! – та й до третьої! Горобці! А ти закон брав, жінка я тобі законна!» [159, с. 258]). Чоловік не відзначається особливою вірністю й на початку дії ми дізнаємося, що його нове захоплення – це Тереза, дочка катеринника Альфреда, який винаймає в Рибки помешкання. Заради того, щоб дівчина відповіла йому взаємністю,

домовласник готовий віддати найдорожче, що в нього є, – гроші («Гроші даю, люблю, значить» [159, с. 239]). Але Тереза постійно відмовляє йому. Через деякий час вона погоджується на пропозицію Рибки (на зло коханому, який не відповів їй взаємністю). Пантелеймон Андрійович починає витрачати на неї гроші, але так і не отримує нічого натомість (у цьому сюжет подібний до п'єси В. Винниченка «Чорна Пантера та Білий Медвідь» – взаємини Рити та Мулена). У ситуацію втручається Глафіра. Вона все знає про численних коханок чоловіка, але головним для неї є те, щоб про ці зради ніхто не знав, тобто важливий не сам факт зради, а те, що подумають люди («Тягне тебе на гріх, так хоч би не серед двору! Звичай бережи. Грішить гріши, хіба я бороню – всі ви однакові! – але ж і звичайність май! Не годиться жонатому при живій жінці мамзель у тім самім дворі тримати! Так за батьків було, так і тепер бути повинно!» [159, с. 254]). Іншим істотним моментом для Глафіри є збереження сімейного бюджету, через це вона навіть ставить ультиматум Терезі: «Що ти, дівонько, й досі крутиш з моїм? Кінчати пора. Згодна так згодна, а ні – так і кажи, що ні! А то ні туди, Микито, ні сюди, Микито!» [159, с. 259]. Дружина байдуже ставиться до зрад чоловіка, але те, що він дарма витрачає родинні кошти, для героїні неприйнятно («Триста карбованців! Та я за такі гроші таких мамзелів тобі знайду, що – о! Мало їх, безробітних усяких? А то знайшов – по дворах швендяє!» [159, с. 258]). У цій підміні цінностей виявляється типова міщанська мораль, за якою видимі чесноти та власний комфорт домінують над духовністю.

«Нова» родина в п'єсі представлена в сюжетних лініях, пов'язаних із Марією та Степаном Кириловичем, а також Зінькою, Захарком та Василем. У першій лінії задіяно багато персонажів, які беруть активну участь у розгортанні конфлікту, – це кондуктор Степан Кирилович, його дружина Марія, їхні доньки Катя та Аля, перукар Вольдемар та небіж Рибки – Жорка.

Марія, одружена зі Степаном уже вісімнадцять років, закохується в нового сусіда – перукаря Вольдемара. Він приваблює її своїм умінням сподобатися жінці, своєю сучасністю. Весь час вставляючи в мовлення іноземні слова,

Вольдемар підкреслює власну важливість і привертає до себе увагу («Ну-ну... голяр! Не в професії сила. Я вище своєї професії! І потім, ви думаєте, як голяр, то й що? Голяр так само спеціаліст. Ну да! А щодо мов, так уявіть: заходить до вас в перукарню якийсь клієнт закордонний, делегат там або консул який – ви повинні з ним обійтися. Інакше – конфуз! Ну да! Інженер там який чи зубняк, наприклад, ті можуть без мов, а нам – не годиться!» [159, с. 240]). Вольдемар – це ще одна, після Кліма Голоп'ятого («Професор Сухораб»), своєрідна реінкарнація образу Свирида Голохвастова («На Кожум'яках» І. Нечуя-Левицького, «За двома зайцями» М. Старицького). Але герой «У дворі на передмісті» йде далі за свого попередника з першої п'єси Є. Плужника – він навіть ім'я змінює (із тексту дізнаємося, що насправді його звать Володимир) для того, щоб виділятися із загалу. Тут можна говорити про використання перейменування як своєрідної соціальної маски (подібно до таких творів, як «Мартин Боруля» І. Тобілевича, «Мина Мазайло» М. Куліша).

Вольдемар – це персонаж із міста, він несе із собою сучасні тенденції на передмістя, де панують незмінні традиційні уявлення про світ («Я за новаторство! Я за сучасність!» [159, с. 240]). І в першу чергу це стосується нових уявлень про сім'ю, згідно з якими родинні стосунки вже не є ланцюгами, які прив'язують людей один до одного навіки («Раніше, було, зв'яжешся з жінкою – і на все життя! Тут тобі синод, і... А як помилився? Не на ту наскочив? Жах! Муки! А тепер – розписавсь, і оревуар! З іншою поспробувати можна...» [159, с. 270]). У той же час сучасна родина, на думку Вольдемара, в першу чергу звільняє жінку («Минулися ті часи, коли жінка була як власність» [159, с. 240]).

Загалом тема емансипації жінки є характерною як для «нової драми» (п'єси Г. Ібсена, В. Винниченка та ін.), так і для радянської драматургії (І. Дніпровський, Д. Бедзик та ін.). Але розуміння звільнення жінки в цих двох традиціях було неоднаковим. Якщо «нова драма» створює образ жінки – сильної, духовно вільної особистості, яка може вирішувати власну долю, то в

драматургії 1920 – 1930-х рр. маніфестується «свобода жінки від кухні та дитячої» та приміряння на себе суспільних ролей, які традиційно виконували чоловіки (жінка-воїн, жінка-металург, жінка-керівник). Герой Є. Плужника називає звільненням жінки можливість мати коханців. При цьому Вольдемар чітко розрізняє поняття коханця та чоловіка, не ототожнюючи їх («Вона мене любить, а я їй глянути ні на кого не смій! Та що, я старий, чи що! Чи я присягався тобі? Чи я чоловік тобі? Коханець я твій!» [159, с. 261]). І сучасність, на думку героя, дає можливість мати позашлюбні стосунки без шкоди для родини («Як усі, що романи крутять, то сім'ї кидатимуть – так і сімей не буде! Да! Треба легше на це дивитись, по-сучасному! Сім'я сім'єю, роман романом» [159, с. 260]).

Така позиція цілком узгоджується із суспільними тенденціями початку 1920-х рр., коли до активного вжитку увійшло поняття «вільних стосунків». Але водночас існував й інший погляд на «нову» родину. Його висловлює Степан Кирилович, коли дізнається про зраду дружини: «От кажуть – нове життя. Щоб по-новому жити! Боремось ми за це... І знаєш, де почнеться воно? В сім'ї! Да! В пуп'янку! І от хочеться й мені, щоб у нас по-новому... По-хорошому... Щиро, розумієш. Щоб допомогти одне одному... На те ж і подружжя ми... Розумієш – подружжя... Друзі.. Важко тобі, нове щось у тебе заходить, так не картати тебе, а допомогти... Друг я тобі!» [159, с. 247]. У цьому виявляється ще одна тенденція, яка з'явилася в 1920-ті рр. в суспільстві: зникло поняття про те, що чоловік – головний у подружжі, а жінка має йому підкорюватися. Вони ставали рівними. Але героїня Є. Плужника відмовляється від такої родини, йдучи за покликом серця. Згодом вона повертається додому, чоловік пробачає її, але колишні стосунки між ними вже неможливі. Крім того, їхні доньки Аля та Катя не можуть пробачити матір («Не суди? Я не суджу... Я не мала, кажеш... Да, я не мала... Я розумію. О, я тепер усе так розумію... Ти от кажеш – не суди... Так, значить, усе, що було в нас, це – добре? Да? Ні, ти скажи – добре вона робила? Добре? Тут тільки так: або добре – і тоді це всім можна, так і треба,

і мені, і Алці, усім; або ж – ні! Тоді чому ж – не суди? Що мати вона? Втомилась я. Не розумію нічого... Усі сміються... А я не розберу: сміятись мені чи плакати...» [159, с. 273]). Розв'язкою є діалог між Степаном Кириловичем та Марією (дія четверта, ява XVIII [159, с. 277–278]), у якому на питання дружини щодо майбутнього їхньої родини чоловік відповісти не може, тому після кожної репліки Марії автор повторює ремарку: «Степан Кирилович мовчить» [159, с. 278]. Такі мовчазні відповіді стають певною трансформацією одного з улюблених прийомів Є. Плужника – використання пауз та умовчань. У такий спосіб автор вводить до твору підтекст, що наближує п'єсу до «нової драми». Загалом можна сказати, що сім'я Степана Кириловича та Марії не є типовою « новою » родиною, оскільки новітні віяння до неї привносить стороння людина – Вольдемар, і врешті подружжя відмовляється від них, прагнучи повернутися до традиційних уявлень про шлюб.

Уповні «новий» тип родини у творі представляють Зінька, Захарко та Василь. На відміну від двох попередніх конфліктів, у яких було задіяно багато дійових осіб, композиційна основа цієї сюжетної лінії – любовний трикутник. Щоправда, його не можна ототожнювати із традиційними любовними трикутниками (твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Франка та ін.), оскільки тут немає двох закоханих та «третього зайвого». Зінька щиро кохає як Захарка, так і Василя, вона переконана в справжності свого почуття й не може вибрати між ними. Схожу ситуацію спостерігаємо в драмі В. Винниченка «Брехня», де головна героїня також заплуталась у своїх почуттях та обов'язках щодо двох чоловіків. Але, на відміну від героїні Є. Плужника, Наталія намагається все приховати та знайти вихід, який би задовольнив усіх. Зінька ж усе робить відкрито й тільки так, як сама хоче, а чоловіки діють згідно з її рішеннями. Спочатку вона приводить до двору Василя, повідомляючи що буде з ним жити, а Захарка виганяє («Не дружина я тобі більше, чув? Зустріла от його й покохала! Забирай манатки – і геть!» [159, с. 244]). Проте згодом Зінька змінює своє рішення й проганяє

Василя, обираючи Захарка («Який він мій! Громадський. Побаламутила, – годі. Викину» [159, с. 251]). У фіналі героїня повертає Захарка й пропонує їм жити разом: «Поцілуйтеся, пацани! Їй-богу! Захарко! Всіх люблю!» [159, с. 277]. Така нестандартна поведінка ставить перед мешканцями двору питання, як класифікувати такі взаємини – як розпусту чи «нову» родину. Сама Зінька говорить саме про «мужа», а не про коханця чи співмешканця. Привівши до двору Василя, Зінька повідомляє, що «Захарко – бувший муж, а це Василь – це теперішній! Їй-богу! Помодному!» [159, с. 244]. Її чоловіки також дотримуються думки, що такий шлюб – це нормально, й не ображаються на Зіньку. Василь, після того, як його вигнали, спокійно збирає речі й каже, що тепер «иншу любитиме» [159, с. 251]. А Захарко навіть після «розлучення» готовий захищати кохану від будь-яких нападок з боку оточуючих:

«Жорка. Зінька того не варта, щоб битись за неї!

Захарко. Не варта, кажеш? Ах ти ж, гнида смердюча! Я тобі покажу, чи варта! Я тобі поясню, голубчику!» [159, с. 245].

Дехто з дійових осіб називає Зіньку повією (Софрон, Степан Кирилович), проте вона сама заперечує цю думку. У розмові з Марією героїня зауважує, що «...не повія я, ні... І на мить не була! Повія, Семенівно, гроші бере... Продається... А ми з тобою просто гулящі» [159, с. 262]. Через цю самохарактеристику драматург підкреслює різницю між поняттями «повія» та «гуляща». Є. Плужник наголошує на тому, що героїня ідентифікує себе саме як «гулящу», тобто визначальним для неї є емоційний бік, а не прагнення до збагачення, відтак конфлікт повністю позбавлений матеріальної складової. Отже, ця сюжетна лінія у творі репрезентує «новий» принцип існування родини, але варто відзначити, що самим персонажам такий порядок речей щастя не приносить («А тільки ти думаєш, не болять? Болять! Ой, болять! Так болять! Так болять, Захарко, – дихнути нічим!» [159, с. 277]).

У п'єсі наявна ще одна сюжетна лінія, пов'язана із проблемою родини, –

це історія стосунків Миколи Петровича та Ольги. Щодо цієї сімейної пари ніхто з персонажів не вживає означень «стара» або «нова» родина. На їхні стосунки не впливають жодні суспільні зміни. На початку твору перед читачем постає любовний трикутник, який тримається на високих почуттях та повазі. Микола Петрович невиліковно хворий. Його дружина Ольга змальована як жертвна жінка, котра своєю турботою начебто намагається покращити життя чоловіка. Але виявляється, що насправді вона вже довгий час очікує на його смерть, щоб побратися із Подільським – закоханим в Ольгу дрібним урядовцем, який уже чотири роки ходить до неї у двір. Він терпляче чекає, поки кохана жінка стане вільною, й жодним чином не наполягає ні на фізичній близькості, ні на розлученні. Такий мелодраматичний сюжет загалом не новий для літератури, але Є. Плужник ускладнює його будову та змінює традиційний фінал. До любовного трикутника Подільський – Ольга – Микола Петрович долучається Тереза, закохана в Подільського. Той на її почуття не відповідає, наголошуючи, що вони є ілюзією та самообманом («Але ж ви теж не любите мене, Терезо! Ні! Ви любов любите, розумієте? Вам потрібно любити, ви прагнете любити – і я випадково потрапляю під вашу увагу...» [159, с. 152]). Переконаючи в цьому дівчину, герой не помічає, що його стосунки з Ольгою мають такий самий характер. Сильні емоції через заборонене, нездійсненне кохання дають Подільському можливість вирватися із міщанського болота, відсторонитися від повсякденних проблем, занурившись у власний світ почуттів:

«Тереза. Розкішно? Що значить, по-вашому, жити розкішно?

Подільський. Переживати.

Тереза. А-а... Тоді ви один із найбагатших!

Подільський (до Ольги). Вона має рацію – я з найбагатших! Це ви зробили мене таким...» [159, с. 243].

Коли помирає Микола Петрович, герой усвідомлює, що почуття зникли: «Я чотири роки ходив коло вас, як пес... У мене нікого не було, тільки ви! Я жив вами! Чуєте – жив, чорт мене забори! Я ждав! Я мріяв! Я мучився! І от

тепер, коли ви вільні, – я не можу... Не можу... Я не певен, чи кохаю вас!» [159, с. 276]. Отже, історія «майже вічного кохання», як називає його Тереза, виявляється фальшивкою, яка закінчується, так і не розпочавшись.

Є. Плужник у п'єсі «У дворі на передмісті» не змальовує жодної щасливої родини. І це пов'язано не тільки із впливом часу, чому доказом є нещасливі «старі» подружжя. Причину знаходимо в специфіці самого середовища, зображеного в тексті, – міщанства (персонажами твору є представники саме цієї суспільної групи – домовласник, двірник, дрібний урядовець, катеринник, продавець морозива, кондуктор, перукар, барахольник, поденниця, вантажник).

Міщани – це не просто жителі міста, а носії певного світогляду. Вони відрізняються байдужістю до інтересів суспільства, ощадливістю, терпінням, завзятістю, обережністю, орієнтацією на все середнє, прагненням до видимої чесноти, яка вимірюється виключно корисністю [146, с. 355]. Соціологи вважають, що міщанство як принцип ставлення до життя «породжується сірістю та безцільністю існування, приземленістю прагнень та ненавистю до всього, що вивищується над нормою, несприйнятливістю до естетичної культури та категоричністю суджень про світ» [203, с. 645]. Тип міщанина, що переймається виключно власною користю, в радянській літературі, від якої вимагалось створення образу свідомого пролетаря, змальовувався переважно в негативному світлі. Прикладом може слугувати Іва з драми І. Дніпровського «Яблуневий полон», котра не розуміє важливості боротьби її коханого Зіновія й намагається тримати обранця коло себе, перешкоджаючи йому діяти задля «світлого майбутнього»; або персонаж п'єси І. Кочерги «Марко в пеклі» Приятелів, якому «все одно, чий коньяк пити» [94, с. 179].

Дослідники відзначають, що висміювання міщанства загалом є однією з ключових проблем української комедіографії 20-х років ХХ століття [196, с. 55]. Особливо це стосується творчості М. Куліша, у якого дія більшості п'єс розгортається в місті, відповідно їхніми

персонажами стають переважно міщани. Наприклад, у п'єсі «Народний Малахій» це додатково підкреслює назва вулиці, на якій розпочинається дія, – Міщанська [103, с. 4]. Слід відзначити, що в радянських текстах антигерою-міщанину, як правило, мав протиставлятися позитивний персонаж-пролетар (Іва – Таня («Яблуневий полон» І. Дніпровського), Ліна – Галька («Рожеве павутиння» Я. Мамонтова), Кувадло – Петро («Любов і дим» І. Дніпровського). Відповідно світ, змальований у таких творах, не позбавлений надії на оновлення та розвиток, які б мали забезпечити позитивні герої, котрі перемагають у фіналі. Натомість Є. Плужник створює п'єсу, де змальовує «міщанське болото», з якого неможливо вирватися, «похмуру трагікомедію міщанського існування» [143, с. 141]. Саме за таким змалюванням цієї суспільної групи «У дворі на передмісті» вписується в контекст російської літературної традиції, зокрема до творчості І. Сургучова, Максима Горького.

Важливим для розкриття ідейного змісту п'єси є те, що дія відбувається не в самому місті, а на передмісті – медіальному просторі між містом та селом, локації, яка зберігає риси обох просторових точок, не ототожнюючись повністю з жодною із них. Відповідно до поняття міщанства додається ще поняття провінційності, що визначається такими рисами, як «відсталість, наївність, простакуватість» [208, с. 562]. Отже, драматург у п'єсі «У дворі на передмісті» створює окрему модель світу, зосереджену далеко від ключових тогочасних суспільних подій, вони у свою чергу слугують тлом для розкриття низки важливих проблем: від матеріального становища героїв до їх морального стану. Подібною спрямованістю п'єси Є. Плужника відрізняється від більшості українських творів 1920 – 1930-х рр., яким була властива суттєва політична заангажованість. У той же час «У дворі на передмісті» своєрідною відстороненістю від політики наближується до «нової драми», для якої характерне дослідження людської психології, міжособистісних стосунків.

Із темою міщанства тісно пов'язана тема грошей, їхньої влади над

людиною, яка посідає важливе місце в п'єсі. Це одна з «вічних» тем, які часто зустрічаються в мистецтві. В історії літератури до неї зверталися як зарубіжні письменники («Гобсек» О. де Бальзака, «Скупий лицар» О. Пушкіна), так і українські («Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького). У драматургії 1920 – 1930-х рр. питання збагачення також присутнє, але найчастіше воно зображалося в негативному світлі: контрреволюціонери, шкідники, міщани заради грошей навіть готові розпочати війну («Родина щіткарів» М. Ірчана) або «продати» свої ідеали («Червоний вертеп: травневі інтермедії» А. Паніва). Натомість чесні пролетарі в першу чергу турбуються про державу, про ідею, а не про власні статки, звідси частим є мотив безкорисливої праці на благо суспільства («Любов і дим» І. Дніпровського).

«У дворі на передмісті» відрізняється від тогочасних драматичних творів. Майже всі персонажі п'єси говорять про гроші – хтось жаліється на їхню відсутність (Захарко, Альфред), хтось хвалиться їхньою наявністю (Рибка, Вольдемар). Гроші стають найбільшою цінністю, замінюючи кохання, вірність, чесність. Вони дають владу над іншими. Так, Рибка, як заможна людина та власник дому, в якому винаймають житло інші персонажі, усвідомлює себе хазяїном, здатним вирішувати долю своїх мешканців: він тисне на Альфреда та Терезу, шантажує свого небожа Жорку тощо. Прикметним є те, що більшість персонажів погоджуються із таким станом речей і підкорюються Рибці. Наприклад, Альфред, перебуваючи в ситуації повного безгрошів'я, визнає домовласника вищим за себе й готовий виконати будь-яку його забаганку заради заробітку:

«Рибка. Нехай співає мамзель!

Альфред. Співай, Терезо! Хазяїн хоче, щоб ти співала. (Крутить катеринку, Тереза мовчить).

Рибка. Що ж ви мовчите? Гривеник дам. (Тереза мовчить). Двадцять. (Тереза мовчить). Полтинник. Карбованця! Ну!

Альфред. Карбованця! (Несамовито крутить катеринку. Тереза мовчки

повертається і йде до себе). Карбованця!» [159, с. 238].

Проблема грошей у творі тісно переплітається із проблемою кохання, що наближує п'єсу до драми І. Сургучова «Торговий дім». Через підміну цінностей почуття в «міщанському болоті» вимірюються грошима: «Гроші даю, люблю, значить» [159, с. 239]. Такі стосунки не викликають осуду в мешканців двору. Єдині, хто заперечують подібний стан речей, – це Ваня та Софрон. Ваня, який приходить до двору з іншого простору, говорить про чисті почуття до Терези, вищі за матеріальне. Він вірить у те, що щастя можливе й без великих статків, і намагається в цьому переконати кохану («Хіба ми одні... А живуть же і женяться» [159, с. 242]). Але Тереза має інший погляд: «Не цілуватися хочу я – жити! А де те життя? Я на день виспіваю тридцять копійок, у тебе штани та сорочка... Злидні!» [159, с. 242]. Тобто розрахунок для героїні переважає над почуттями. У цьому Тереза подібна до Алли з драми «Професор Сухораб». Але, на відміну від Алли, героїня «У дворі на передмісті» все-таки розриває стосунки із Рибкою, які можуть принести їй матеріальну користь. Поряд із нею залишається Ваня. Таким чином, можна говорити про те, що Є. Плужник, змальовуючи «міщанське болото», не позбавляє своїх персонажів надії на оновлення та відродження.

Отже, основні теми та проблеми у творі «У дворі на передмісті» – міщанство, кохання, родинне життя, гроші – тісно переплітаються й утворюють цілісну картину життя мешканців передмістя. Цим п'єса Є. Плужника наближується до драматичних творів А. Чехова, котрий «зображує рівний повсякденний плин життя, без підйомів і спадів, без чіткого початку та кінця» [71, с. 12].

За своєю будовою п'єса Є. Плужника «У дворі на передмісті» нетипова для української драматургії 1920-х рр. Вона складається з кількох автономних, композиційно завершених сюжетних ліній, пов'язаних між собою лише місцем дії – двором на передмісті. Більшість дослідників визначають цю рису як основний недолік твору: «Кожна з сюжетних ліній є

динамічною, конфліктною та композиційно довершеною, всі мають кульмінацію та розв'язку, проте це не прибирає відчуття фрагментарності дії та епізодичності подій» [195, с. 140–141]; «у п'єсі фактично немає єдиної дії та єдиного конфлікту; вибудований Є. Плужником сюжет епічний, а не драматичний, який «автор не зміг сконденсувати і створити повноцінне драматичне дійство» [185, с. 348]. Насправді, така побудова не характерна для радянської драматургії, яка мала бути доступною для будь-якого глядача, але в той же час фрагментарність – важлива риса «нової драми», котрій притаманна наявність кількох рівноправних та незалежних одна від одної ліній дії [225, с. 182]. Таку мозаїчну структуру знаходимо у творах А. Чехова, І. Сургучова, Максима Горького. Приміром, щодо драми І. Сургучова «Торговий дім» дослідники зазначають, що «з кожним із основних персонажів пов'язано кілька майнових та любовних ліній» [191, с. 7]. Аналогічне твердження є слушним і щодо «У дворі на передмісті»: кожен герой бере участь у кількох сюжетних лініях, проте, на відміну від «Торгового дому», вони є винятково любовними, оскільки все майно у творі належить двом персонажам – Рибці та Глафірі, які між собою не конфліктують.

Цікавим є те, що Є. Плужник традиційні любовні трикутники замінює на складніші схеми. Так, Тереза є учасницею відразу двох «любовних квадратів»: Тереза – Рибка – Глафіра – Ваня й Тереза – Подільський – Ольга – Микола Петрович. Така будова твору подібна до структури «Торгового дому» І. Сургучова, де, наприклад, один із головних героїв Мітя задіяний відразу у двох сюжетних «багатокутниках»: Мітя – Ксенія – Петро – Василь та Мітя – Олена – чоловік Олени. За допомогою такої мозаїчної будови тексту Є. Плужник моделює в межах одного твору різні варіанти стосунків: нерозділене кохання (Тереза та Подільський), стосунки за гроші (Рибка й Тереза), відмова від кохання заради матеріальних благ (Тереза та Ваня), зрада в родині (Марія та Степан Кирилович), «вільні стосунки» (Вольдемар та Марія), кохання «гулящої» (Зінька, Василь, Захарко). Через це

дослідники називають «У дворі на передмісті» «колекцією love story» [185, с. 345], де всі герої переймаються обговоренням «амурних» справ, своїх та сусідських. Подібно до «нової драми», подієве начало у творі послаблене, що підкреслено вже в афіші, у якій замість традиційного «Списку дійових осіб» подано стислу ремарку: «У розмовах участь беруть» [159, с. 235].

Прикметною в п'єсі є система персонажів. У творі відсутній один головний герой, перед читачем постає ціла галерея образів. У цьому текст близький до драматургії А. Чехова, особливо його останніх творів («Дядя Ваня», «Три сестри», «Вишневий сад»), де в центрі перебуває «доля не окремої особистості, а більш чи менш однорідної соціальної групи» [71, с. 11]. У списку дійових осіб зазначені вісімнадцять персонажів, усі вони беруть активну участь у розгортанні дії й не є композиційно «зайвими», як було в попередній п'єсі Є. Плужника. Також тут повністю відсутні такі приписки в кінці списку дійових осіб, як «Натовп: чоловіки, жінки, парубки» [11, с. 25], «Бандити. Робітники, робітниці того ж заводу. Торговки, перекупки, хлопчики з газетами, продавці різного краму і інший базарний люд» [47, с. 48], характерні для драматичних творів 1920 – 1930-х рр., відповідно в п'єсі «У дворі на передмісті» не знаходимо масових сцен, які часто зустрічаються в драматургії цього періоду (твори М. Куліша, І. Дніпровського, Д. Бедзика, М. Ірчана та ін.).

Чітке групування персонажів у творі відсутнє. Умовно їх можна розділити, зважаючи на ті сюжетні лінії, у яких вони беруть участь. Герої у творі живуть за принципом «кожен сам за себе», тобто автор зображує таких собі «індивідуалістів», котрі в радянській традиції розглядалися виключно як негативні персонажі, яким мав протистояти хоча б один позитивний герой. Натомість у Є. Плужника немає жодного такого персонажа, всі дійові особи твору мають як позитивні, так і негативні риси, що наближує «У дворі на передмісті» до «нової драми», так само, як і п'єсу «Професор Сухораб».

Серед дійових осіб є кілька персонажів, які виділяються на тлі інших. Цікавим є образ Миколи Петровича. У списку дійових осіб про нього немає жодних відомостей. Протягом дії цей персонаж активної участі в розгортанні конфлікту не бере, хоча і є одним із учасників сюжетної лінії, пов'язаної із його дружиною Ольгою та її коханим Подільським. З першої яви читач дізнається, що герой – безнадійно хворий, це вмотивовує те, що він весь час перебуває думками в минулому, у своїх спогадах («Взагалі я тепер усе згадую, усе згадую...» [159, с. 243]). Через це Микола Петрович найбільш далекий від того міщанського болота, у якому живе, й типологічно подібний до Еразма з драми Є. Плужника «Професор Сухораб», а також до Якова з п'єси Максима Горького «Останні» – хворої людини, на смерть якої чекають родичі. Тільки, на відміну від Максима Горького, в Є. Плужника причина конфлікту – не гроші, а кохання.

Важливу роль у тексті відіграє персонаж, який єдиний не бере активної участі в розвитку жодної сюжетної лінії, – це двірник Софрон. Він виступає у творі «безкомпромісним спостерігачем, який оцінює все, що відбувається з погляду загальнолюдської моралі» [185, с. 345], чому суголосо й семантика імені персонажа (з грец. «розсудливий» [204, с. 522]). У п'єсі Софрон – своєрідний коментатор, який дає оцінку тим чи іншим вчинкам персонажів. Він функціонально подібний до оповідача, наявність котрого не притаманна драматичним творам. У цьому п'єса Є. Плужника нагадує твори «епічного театру», якому характерне введення оповідача [239, с. 352]. Відповідно «У дворі на передмісті» наближується до драматургії М. Куліша, яку зараховують до творів з елементами естетики «епічного театру» [239, с. 346]. Подібні коментатори, які не беруть участі в основній дії, також присутні, наприклад, у творах М. Горького (Вукол із п'єси «Диваки»).

Софрон у тексті дає характеристики практично всім дійовим особам, причому більшою мірою негативні: «Пес ти, домохазяїне» [159, с. 237], «...паскуда ти...», «От через таке сміття, як ти, і розмісилось у нас багнище» [159, с. 249]. Двірник висловлює свої думки не лише про

конкретних дійових осіб, але й загалом про новітнє суспільство, яке він сприймає як щось бездуховне, аморальне. Для нього докiлля – це світ вседозволеності («Все можна» [159, с. 270]), у якому відбувається тотальна підміна цінностей: поняття кохання замінюється виключно статевими стосунками без зобов'язань («Не любов пішла, а...» [159, с. 249]), чесність, щирість заступається лицемірством, коли людина говорить лише те, що від неї хочуть почути («А скажу «житимеш», – добрий?» [159, с. 235]; «А скажу «чесна», – то й добрий?» [159, с. 248]). Персонаж відмовляється приймати нові реалії, не розуміє їх, на чому постійно акцентує увагу («Дідько вас розбере, а не я!» [159, с. 272]). Такий стан речей у світі суперечить ціннісним орієнтирам двірника, а тому він утверджується в думці, що в новому житті більше немає чого цінувати («...те, що навколо діється, не розумію... А жаль мені хіба що штани...» [159, с. 236]). Абсурдність сучасної дійсності викликає в Софрона іронію, що вербалізується в лексемі «Сміхи!», яка стає лейтмотивною в мовленні персонажа ([159, с. 239; 244; 254; 258; 274; 275]).

Привертають увагу троє дійових осіб у тексті, які мають зменшувально-зневажливі імена, – Жорка, Зінька та Захарко. Використання автором саме таких форм знакує в контексті твору їхній низький соціальний статус та зневагу, з якою до них ставляться інші дійові особи. Імена Жорка та Зінька ідентичні іменам персонажів драми М. Куліша «Патетична соната», що була написана, як і п'єси «У дворі на передмісті», у 1929 році. Персонажі обох творів мають не лише спільні імена, вони подібні за характером і соціальним статусом. І Жоржик з «Патетичної сонати», і Жорка з «У дворі на передмісті» – це герої без конкретного роду занять, які живуть коштом заможного родича. Зіньку, як у «Патетичній сонаті», так й «У дворі на передмісті», оточуючі називають повією та ставляться до неї дещо зневажливо.

Аналізуючи особливості поетики п'єси «У дворі на передмісті», звернемо увагу на зміни в структурі ремарок. Порівняно з першим драматичним твором Є. Плужника вони стають більш розгорнутими, інформативними,

хоча особливою образністю не відзначаються, як, наприклад, ремарки в драмах Лесі Українки або Максима Горького. За своєю структурою ремарки в комедії «У дворі на передмісті» ближчі до творів В. Винниченка або Г. Ібсена – достатньо детально описаний простір на початку твору (або дії, якщо місце змінюється) й лаконічні інтерпозитивні, інвективні та постпозитивні ремарки. Варто зауважити, що через ремарки вводяться паузи, звукові та зорові ефекти – поетикальні елементи, важливі для розкриття ідейного задуму твору.

Як і в драмі «Професор Сухораб», у п'єсі «У дворі на передмісті» активно використовуються звукові та зорові елементи, що наближує твір до «нової драми». Щодо зорових ефектів, то тут важливою є зміна освітлення протягом дії: вечір – день – надвечір – вечір і під кінець дії зовсім темніє. Таким чином, автор, так само, як і в драмі «Професор Сухораб», підкреслює те, що із розгортанням подій конфлікт у творі не вирішується, а лише поглиблюється. Звукові ефекти в п'єсі – це пісенні партії, шум міста та звуки катеринки. Пісень у тексті налічується десять, більшість виразно сентиментальних, присвячених темі кохання, яка є провідною у творі («Люблю її до смерти, до загину» [159, с. 250], «Та було б, та було б не ходити» [159, с. 276], «Любов тето сон упоїтельний» [159, с. 260]). Також у п'єсі наявно кілька жартівливих текстів («Голяр Володька» [159, с. 255], «А я з'їла та й додому подалась» [159, с. 263]). Єдина пісня, що дещо за змістом дисонує з попередніми, – «Шана і честь» [159, с. 236], яку виконує п'яний Захарко, де відображається його погляд на новочасні зміни в суспільстві й акцентується на основній цінності нового часу: «Шана і честь, В кого грошики єсть. Гасло доби – Гроші роби!» [159, с. 236]. Звуки далекої музики з'являються у п'єсі двічі – у XIV та XVI яві дії першої, супроводжуючи розмови Вані та Терези, Ольги та Подільського. Музика тут стає тлом для бесід про кохання, вона підкреслює той романтичний настрій, який панує в певний момент на сцені. Також до звукових ефектів належать періодичні звуки катеринки. Прикметно, що з розгортанням конфлікту вони стають усе неприємнішими, а

суперечності між дійовими особами – все гострішими. Спочатку Альфред грав мелодію «Кирпичики» [159, с. 238], потім катеринка зламалася й змогла видавати лише якісь окремі звуки: «Час від часу катеринка дає той чи інший звук» [159, с. 254], «Ставить катеринку під стіною – різкий неприємний звук» [159, с. 278]. Катеринка ламається саме тоді, як Тереза погоджується пристати на пропозицію Рибки, що є переломним моментом у розвитку конфлікту, підкреслюючи дисонанс у стосунках між персонажами. Наприкінці ж твору, у момент розв'язки, лунає «різкий неприємний звук» [159, с. 278], який символізує відсутність щасливого фіналу (подібний прийом використано М. Кулішем у п'єсі «Народний Малахій», де наприкінці твору Малахій грає на дудочці і йому здається, що «він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не вважаючи на те, що дудка гугнявила і лунала диким дисонансом» [103, с. 104]).

Як і для всієї творчості Є. Плужника, так і для комедії «У дворі на передмісті» характерним є частотне вживання фігури умовчання та пауз. Цей стилістичний прийом є однією з рис «нової драми» (наприклад, С. Балухатий вважає активне використання пауз важливою ознакою драматургії А. Чехова [7]). У творі наявні суцільні діалоги, у яких на репліки одного персонажа його співрозмовник відповідає мовчанням (наприклад, такий тип діалогу із домінантою висловлювання одного з персонажів спостерігаємо у розмові Альфреда, Рибки та Терези, під час якої героїня відповідає виключно мовчанням [159, с. 238]). Паузи у п'єсі підкреслюють відсутність зв'язку між персонажами, їх відчуженість, а також сприяють створенню особливого темпоритму твору.

«У дворі на передмісті» має особливий хронотоп, нетиповий для української радянської літератури. На відміну від більшості драматургів 1920-х рр. (І. Дніпровського, М. Куліша, М. Ірчана, М. Лідянка та ін.), Є. Плужник уникає опису подій, пов'язаних із революцією та громадянською війною. Загалом у комедії немає жодних згадок про конкретний історичний час, у який відбувається дія твору, лише орієнтовно, зважаючи на часові

прикмети («На книжку тепер грошей не пишемо» [159, с. 236], «Барахольник вищої кваліфікації. Стаж – із сімнадцятого року» [159, с. 236], «...тепер: соцзабез, промкольтормет, укрсилікат» [159, с. 240]), можна припустити, що це 1920-ті рр.

Лейтмотивно в розмовах персонажів лунає тема «старих» та «нових» часів. Практично всі дійові особи висловлюють своє ставлення до часу, як позитивне, так і негативне. До прихильників «нового» часу належать Рибка та Вольдемар, до його противників – Софрон, Альфред, Захарко. Для домовласника «новий» час – це можливість швидкого збагачення, тому персонаж почуває себе господарем, який здатен розпоряджатися долями інших: хто буде жити в домі, а хто, на його думку, не заслуговує цього; він може навіть купити людину, що він і намагається зробити у випадку із Терезою.

Уособленням «нового» часу в комедії виступає перукар Вольдемар. Персонаж постійно наголошує на тому, що він є прихильником усього нового: «Я за новаторство! Я за сучасність!» [159, с. 240]; «Ви за минуле, я знаю! А я за сучасність!» [159, с. 270]. На відміну від Рибки, привабливість сучасності він вбачає в появі нових норм моралі, які утверджують ідеї «вільного кохання», стосунки без зобов'язань. Постійним опонентом поглядів Вольдемара є Софрон. Він постійно наголошує на духовному занепаді, на підміні цінностей у суспільстві. Він підкреслює, що вседозволеність зрештою призведе до деградації людини («А все через що? Стриму немає. Все можна» [159, с. 270]). «Новий» світ для Софрона втратив будь-яку цінність і перетворився просто на вервечку днів («Одним вечором більше, одним менше...» [159, с. 237]). Так само ставиться до плину днів і Тереза. Вона постійно нарікає на відсутність будь-яких змін у житті: «Те саме... Те саме... День у день, вечір у вечір...» [159, с. 242]. Але, на відміну від Софрона, така позиція героїні жодним чином не пов'язана із суспільними змінами. Для Терези життя у дворі – це щось незмінне, те, що не може оновлюватися. У такий спосіб автор залучує до тексту уявлення про

«міщанське болото», з якого неможливо вирватися.

На прикладі образів Альфреда та Захарка, які в сучасному суспільстві позбавлені засобів заробітку, Є. Плужник акцентує на непотрібності, зайвості людини в «новому» світі. Цей мотив присутній також як у драмі «Професор Сухораб» (образи професора та його сина Бориса), так і в поетичній творчості митця [136, с. 76].

Інший погляд на час має Микола Петрович. Він смертельно хворий, а тому прагне насолодитися останніми днями життя, не занурюючись у повсякденну рутину, в якій перебувають інші («Вечір – хоч пий» [159, с. 237]). Для нього час – це категорія вічного, погоджена із плином людського життя. Відсторонившись від побутових проблем, персонаж здебільшого перебуває в царині спогадів, вже не належачи сучасності («Взагалі я тепер усе згадую, усе згадую...» [159, с. 243]). Цим Микола Петрович подібний до героя першої драми Є. Плужника – Еразма Олександровича Сухораба.

Художній простір «комедії» Є. Плужника обмежується одним локусом, у якому відбуваються всі події твору, – це двір на передмісті. Поняття «двір» має подвійну семантику: це й «частина простору, що належить одній групі користувачів (одній родині, або особі, або колективу власників)» [178, с. 548], і «частина простору в місті, що примикає до багатоквартирного житлового будинку й використовується сумісно його мешканцями» [178, с. 548]. У другому значенні двір – це «група користувачів двору, які не пов'язані із власником сімейними зв'язками, проте залежні від нього» [178, с. 548]. У п'єсі слово «двір» уживається як у першому значенні, так і в другому, оскільки саме цей локус є основним місцем дії, а практично всі персонажі – це його мешканці (окрім Вані та Подільського).

Загалом активне звернення авторів до зображення життя мешканців одного будинку досить часто спостерігаємо в драматургії першої половини ХХ ст. (І. Сургучов, Максим Горький, М. Куліш), проте основним місцем подій переважно залишається будинок, натомість Є. Плужник провідним

локусом обирає двір, до якого автори звертаються рідше (М. Куліш «Маклена Граса»). Головною функцією будинку («свого простору») є безпека, захищеність, чого не передбачає символіка двору. Також слід зауважити, що художній простір у п'єсі композиційно об'єднує всі автономні сюжетні лінії, епізоди, які майже не мають точок перетину, таким чином зберігаючи цілісність твору, незважаючи на його мозаїчну будову.

На початку п'єси автор подає детальний опис місця дії: «Двір на передмісті. На переднім пляні ліворуч ворота на вулицю; за ними двоповерховий – чолом на вулицю – будинок з верандою і сходами на другий поверх; веранда належить голярні, сходи ведуть до приміщення домовласника Рибки. Праворуч – великий одноповерховий флігель на кілька помешкань. Серед двору невеличка берізка. Просто – широкий краєвид міста» [159, с. 235].

Привертає увагу те, що всі мешканці живуть на першому поверсі, крім Рибки та його дружини Глафіри, які займають другий поверх. Застосовуючи просторову опозицію верх/низ, драматург унаочнює соціальне становище домовласника як господаря. Для більшості персонажів будинок є «чужим» простором, оскільки вони винаймають помешкання й у будь-який момент можуть бути позбавлені житла. Схожий мотив присутній у п'єсах М. Куліша «Маклена Граса» та Максима Горького «На дні». Відсутність свого дому підкреслює невлаштованість дійових осіб у житті, їх неприв'язаність до певного місця, а отже, є додатковим свідченням їхньої зайвості в суспільстві. Невипадково жоден із персонажів п'єси не згадує про власний рідний дім, своє минуле, у такий спосіб автор посилює ефект неприв'язаності персонажів до певного простору, їхньої «незакоріненості».

Дійові особи твору часто використовують слово «двір», вживаючи його в різних значеннях та із різним емоційним забарвленням. Приміром, для Терези – це постійна, незмінна рутинна, з якої неможливо вирватися. Степан Кирилович, роблячи зауваження Зіньці, відзначає: «Це ж не шинок, нарешті, наш двір, що ж ви завжди лаєтесь тут, як остання...» [159, с. 245],

таким чином наголошуючи на тому, що цей простір, хоча й не належить йому, проте зараз є його домівкою, а тому персонаж має захищати своє тимчасове помешкання.

Одна із основних відмінностей двору від дому – це відкритість для всіх. Людина у дворі приречена на доступність власного життя для сторонніх, неможливість приховати своє потаємне, особисте, інтимне. Це вмотивовує певну зміну поведінки персонажів: своє життя треба ховати, бо інакше його будуть обговорювати всі сусіди («На людях живеш. З людьми живеш» [159, с. 248]). Можна зробити висновок, що художній простір у тексті стає певним чином рушійною силою в розгортанні сюжету, оскільки саме проживання персонажів в обмеженому просторі спричинює виникнення конфлікту.

Двір у п'єсі є простором, у якому його мешканці позбавлені надії на духовне оновлення, а тому намагаються звідти втекти. Розірвавши стосунки з Ольгою, Подільський «рішуче йде з двору» [159, с. 276]); до центру їде Вольдемар («Передмістя не про мене, знаєте. Нудно! Бруд!» [159, с. 270]); намагається втекти Катя, яка не може пробачити зраду матері («Дайте ви мені спокій з вашим домом! (*Іде з двору*)» [159, с. 275]). Подібний мотив утечі, присутній також і в драмі «Професор Сухораб», властивий для «нової драми» (твори А. Чехова, Г. Ібсена), в основі якої лежить субстанційний конфлікт, котрий неможливо вирішити, але від якого можна спробувати втекти.

Проаналізувавши проблематику та основні риси поетики п'єси «У дворі на передмісті», звернемося до питання жанру твору. Згідно з авторською характеристикою, це комедія. Але спираючись на традиційне визначення цього жанру [112, с. 502], можемо говорити про те, що в п'єсі наявні лише певні риси комедії: розвінчання негативних рис міщанського суспільства, але не в комічному ключі, відсутність позитивних персонажів, ілюзорне уявлення певних дійових осіб про власну значущість (наприклад, Рибка). Твору притаманний більшою мірою драматичний, а не комічний пафос, що

суперечить жанровій моделі комедії, також відсутня специфічна жанрова риса – наявність щасливого фіналу. Тут вбачаємо перегук п'єси Є. Плужника із однією з особливостей «нової драми»: чітка межа між трагедією та комедією у творах цього типу остаточно стирається, у текстах співіснують «різнохарактерні жанрові ряди» [71, с. 11]. Авторське жанрове визначення втрачає термінологічну точність і часто стає вираженням авторської позиції або елементом гри [71, с. 11], як наприклад, у творах А. Чехова «Чайка», «Вишневий сад», котрі автор називає комедіями.

Отже, в п'єсі «У дворі на передмісті» автор звернувся до однієї з найпопулярніших тем драматургії 1920 – 1930-х рр. – теми родини. Особливістю твору Є. Плужника стало поєднання проблеми «старої» та «нової» сім'ї із проблемою міщанства. Зобразивши у творі «міщанське болото», письменник, на відміну від своїх сучасників, не змалював жодного персонажа, який би міг протистояти цьому середовищу. Так драматург відійшов від основних принципів радянської драматургії, за якими у творі обов'язково мав бути присутнім свідомий герой-пролетар, котрий міг би стати прикладом для наслідування. Для Є. Плужника в першу чергу важливою була людина як особистість, а не як апологет певної ідеології. Така авторська настанова наближує «У дворі на передмісті» до «нової драми». На поетикальному рівні ми також знаходимо риси, притаманні цьому літературному явищу (особливості творення конфлікту, персонажів, частотне вживання пауз, звукових та зорових ефектів тощо). Ми можемо зробити висновок, що за своїми ідейно-естетичними особливостями п'єса Є. Плужника «У дворі на передмісті» ближча до «нової драми» (у першу чергу до її російської версії), аніж до української радянської драматургії 1920 – 1930-х рр.

Висновки до розділу 3

Основу театральної публіки в 1920 – 1930-х рр. склали вихідці із

соціальних низів. Відповідно більшість нових українських драматичних творів були орієнтовані в першу чергу саме на пролетаріат. Інтелігентного глядача подібний мистецький продукт задовольнити не міг. Для вирішення цієї проблеми спочатку режисери зверталися до постановки вже відомих творів У. Шекспіра, П. Бомарше, Й.-Ф. Шиллера, Г. Гауптмана, Г. Ібсена, А. Чехова, Максима Горького, Лесі Українки, В. Винниченка та ін. Пізніше в репертуарі українських театрів з'явилися п'єси сучасних російських авторів (М. Булгакова, О. Афіногенова та ін.). Власне українських драматичних творів, розрахованих на освічену публіку, в 1920 – 1930-х рр. було надруковано небагато, ще менше – виставлено на сцені. Серед них можемо назвати п'єси М. Куліша, Я. Мамонтова, І. Кочерги, а також Є. Плужника.

Орієнтація автора на відповідну аудиторію вмотивувала суттєві відмінності п'єс «Професор Сухораб» та «У дворі на передмісті» від більшості драматичних текстів 1920 – 1930-х рр. Є. Плужник зосереджує увагу не на пролетарському середовищі. У дебютній п'єсі «Професор Сухораб» письменник звертається до теми інтелігенції, майже не представленій в радянській драматургії. Серед основних питань, які порушує Є. Плужник у цьому творі, можемо виділити такі: «перевиховання» «старої» інтелігенції; пристосуванство як основа світогляду «нового» інтелігента; протистояння поколінь у родині, спричинене суспільно-політичними змінами в кінці 1910 – 1920-х рр.

У п'єсі «У дворі на передмісті» авторська увага зміщується з інтелігентського середовища на міщанське. Важливо те, що міщани, як і інтелігенти, становили маргінальну групу в радянському соціумі. Відмежувавшись від бурхливих громадсько-політичних подій, що відбувалися в суспільстві, мешканці «двору на передмісті» залишилися поза межами нового світу. Вони занурені в особисті проблеми й з усіх нових віянь цікавляться лише тими, що безпосередньо стосуються їхнього власного життя. Досліджуючи «міщанське болото», Є. Плужник особливу увагу приділяє темі сім'ї. Драматурга передусім цікавить питання про те, як

вплинули на інститут родини більшовицькі гасла про «вільні стосунки» та «нову сім'ю». Для цього він зображує декілька моделей родини, як «старої», так і «нової», і ставить їх перед розв'язанням однакової проблеми – подружньої зради. Зрештою Є. Плужник доходить висновку, що жодна сім'я не виявляється щасливою. І причина цього не стільки у впливах часу, скільки в самій сутності «міщанського болота», яке не дозволяє героям вирватися та бути щасливими.

Орієнтація Є. Плужника на інтелігентного читача та глядача вмотивувала використання відповідних художніх засобів. Письменник відмежовується від панівних драматичних форм того часу, насамперед від п'єси-агітки, й звертається до досвіду «нової драми». Зокрема це виявляється в характері конфлікту та його побудові, особливості творення персонажів, важливості символів, деталей, звукових та зорових ефектів, наявності підтексту, частотному вживанні фігури умовчання тощо. Але, на нашу думку, варто говорити лише про окремі риси «нової драми» у творчості Є. Плужника.

Великої популярності «Професор Сухораб» та «У дворі на передмісті» не здобули й жодного разу не були виставлені. Це було пов'язане з тим, що «нова драма» мало цікавила як радянських глядачів, так і режисерів. Тому в подальшій свої творчості автор виходить поза межі впливів цього літературного явища. Третю п'єсу Є. Плужника «Змова у Києві» слід уже розглядати в контексті експресіоністичної драматургії, яка набула популярності в тогочасному театральному мистецтві, а також була близька до затребуваної п'єси-агітки.

РОЗДІЛ 4

«ЗМОВА У КИЄВІ»: ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНИЙ СПЕКТР, ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ

Своєрідність перших драматичних творів Є. Плужника «Професор Сухораб» та «У дворі на передмісті» полягала в тому, що вони, хоч і зображували післяреволюційне суспільство з усіма його змінами та проблемами, але у своїй основі мали в першу чергу конфлікт, пов'язаний із внутрішнім світом людини та міжособистісними стосунками. Саме відсутність виразної політичної заангажованості багато в чому й спричинила те, що п'єси залишилися майже непоміченими читачем та не були виставлені на сцені. І для того, щоб нарешті побачити свої твори в театрі, Є. Плужникові було необхідно створити такий текст, який би міг зацікавити режисерів та читачів-глядачів. У нього виник масштабний задум драматичної трилогії «Боротьба», яка б уповні відобразила реалії 1930-х рр. Перша частина – «Фашисти», пізніше перейменована в «Змову у Києві», була написана протягом 1927 – 1933 років. Роботу над другою – «Колгоспники» – автор тільки розпочав, завершити її, а також створити третю частину трилогії завадив арешт у 1934 році. Уже самі заголовки – «Фашисти», «Колгоспники» – наштовхують на думку про те, що в цій трилогії, на відміну від попередніх драматичних творів, Є. Плужник не планував залишатися осторонь суспільно-політичних процесів кінця 1920 – 1930-х рр. Його основне завдання – «відтворити в художніх образах те, що відбувалося в ту пору в країні, зокрема на Україні» [159, с. 20].

У трагікомедії (згідно з авторським жанровим визначенням) з'являються такі персонажі, як «старий інженер, який повністю поділяє всі заходи Радянської влади», «колишній міністр у гетьманському уряді», «колишній петлюрівський отаман», «український шовініст», «секретар парткому заводу», «молодий комсомолец» тощо [159, с. 281]. Але найповніше

відобразити радянську дійсність цього періоду можна було, звернувшись до однієї з основних тогочасних проблем – проблеми «шкідництва».

Завершену п'єсу Є. Плужник віддав двом відомим режисерам – Л. Курбасу та К. Кошевському. Такий крок нетиповий для драматургів, оскільки зазвичай для прем'єрної постановки обирається режисер, який сповідує схожі з авторськими погляди на мистецтво. Близьким Є. Плужникові був класичний театр. Ще навчаючись у Київському музично-драматичному інституті Є. Плужник, маючи можливість співпрацювати із Л. Курбасом, надав перевагу В. Сладкопєвцеву як прихильнику російської традиції, оскільки «дуже боявся «вишиваних патріотів» – боявся і не любив, не довіряв їм» [159, с. 21]. Звідси зрозумілим є те, що драматург пропонує «Змову у Києві» режисеру театру імені І. Франка К. Кошевському.

Але основною метою Є. Плужника було побачити свою п'єсу на сцені, а тому, чекаючи на відповідь К. Кошевського, він пропонує «Змову в Києві» й «експериментатору» Л. Курбасу. Той, ознайомившись із «Змовою у Києві», зауважив, що «п'єсу зроблено філігранно, з тонким розумінням усіх психологічних порухів» [159, с. 10], і відразу розпочав роботу над виставою. Зрештою згоду на постановку дав і К. Кошевський. Таким чином, очікування Є. Плужника навіть були перевершені, і тогочасний глядач через деякий час міг би побачити дві різні постановки трагікомедії «Змова у Києві», але арешт Є. Плужника та Л. Курбаса в кінці 1934 року це унеможливив.

Варто відзначити, що «Змова у Києві» – перший драматичний твір Є. Плужника, який отримав і схвальні оцінки провладної критики. І. Кулик відзначив, що «Змова у Києві» «свідчить про безперечний початок перебудови Євгена Плужника, що у нього є вже певний розрив зі своїми колишніми ідейними позиціями» [100, с. 94]. Критик акцентував на тому, що детальний та достовірний опис виробничого процесу, «боротьби, що розгортається на великих підприємствах», виявила, що Є. Плужник «серйозно вивчав матеріал, працював особисто над ним, придивився до виробництва» [100, с. 94]. Водночас, на думку І. Кулика, у творі чітко

прослідковуються залишки «українського націоналізму», притаманного неокласикам, до яких критик зараховував і Є. Плужника.

Таким чином, можна говорити, що, звернувшись до актуальної тематики, Є. Плужник вважав, що отримав можливість вповні реалізуватися як драматург. Але арешт та подальший вирок перекреслили всі сподівання митця. «Змову у Києві» не тільки не виставили, але й не надрукували. При цьому рукопис п'єси не було вилучено при обшуку. Існує припущення, що її копія давно перебувала в розпорядженні «компетентних органів» [159, с. 11]. Дружина Є. Плужника Г. Коваленко змогла зберегти рукопис і восени 1943 року перевезла його до Львова, де й було вперше опубліковано уривок із п'єси. Довгий час твір вважався втраченим, і лише на початку 1960-х років стало відомо, що текст «Змови у Києві» Г. Коваленко забрала з собою до Нью-Йорка. Через кілька років вдалося передати копію п'єси до Києва. Причому це рішення приймалося на державному рівні. Як відзначив Л. Череватенко, керівники ідеологічних організацій навіть зверталися за консультацією до Спілки письменників України [159, с. 11]. Але надрукована п'єса не була, мовляв, «нецікава і застаріла. І зовсім не сценічна. З одного боку – гола соціологічна схема тих часів, з другого – якась розперезана манера висловлюватись, говорити все, що думаєш. Особливо – з національного питання. Обивателі, російські й українські, сперечаються в найбрутальніший спосіб, витикають одне одному очі, перераховуючи вади національного характеру. Окремі афоризми – блискучі, але... Але доведеться п'єсу приховати. Нехай Плужник так і залишається для читачів автором щирих, тонких, часом і плутаних, але чесних віршів. А не учасником справ, в яких він нічого не тямив. І не мусив туди втручатися. Писав би собі поезії, адже він передусім лірик. А він у політику поліз, немовби хто його просив!» [159, с. 11–12]. П'єсу насправді приховали, не згадуючи про її існування впродовж двадцяти років. Урешті «Змова у Києві» була надрукована в 1989 р. в журналі «Дніпро» [234]. Відтоді з'явилися поодинокі праці, присвячені аналізу трагікомедії, але в жодній із них так і не було

розв'язане питання, чому ж Є. Плужник вважав саме цей твір вершиною своєї творчості.

Зауважимо, що, на відміну від п'єс «Професор Сухораб» та «У дворі на передмісті», трагікомедія «Змова у Києві» орієнтована на традицію агітаційної драматургії, що зумовлює її певну шаблонність на поетикальному рівні. Через це для розкриття авторського задуму доцільно більш детально зосередитися на аналізі проблемно-тематичного комплексу.

4.1. Тема шкідництва в трагікомедії Є. Плужника «Змова у Києві»

Кінець 1920 – початок 1930-х рр. – знаковий етап у житті Радянського Союзу. На XV з'їзді ВКП(б), який відбувся 1927 року, було оголошено про початок активної колективізації та індустріалізації, а також про старт «першої п'ятирічки». Згідно з цим рішенням передбачалося в найкоротший час збільшити рівень продуктивності промисловості та сільського господарства в кілька разів. Таким чином СРСР міг закріпитися на міжнародній арені й урешті здійснити омріяну світову революцію. Але початок п'ятирічки не виправдав сподівань, і необхідно було з'ясувати причини подібного прорахунку. Сталінське керівництво визнавати власні помилки не збиралося, натомість розпочало пошук тих конкретних ворогів, яких можна було б представити громадськості й показово покарати. Для цього було обрано так званих шкідників – ворогів народу, які «навмисне не хотіли, аби їх співгромадяни жили у щасливій країні» [72] і з якими було необхідно вести непримиренну боротьбу.

25 лютого 1927 року сесія Центрального виконавчого комітету СРСР прийняла Положення про державні злочини, в якому поняття «економічна контрреволюція», або «шкідництво» визначалося як «підлив державної промисловості, транспорту, торгівлі, грошового обігу чи кредитної системи, скоєний з контрреволюційною метою» [72]. Цим документом пошук та винищення «шкідницьких елементів» був закріплений на законодавчому

рівні. Проте для радянської влади важливим було зробити «антишкідницький» рух загальнодержавним, і з цією метою через партійні виступи, пресу, мистецькі твори тощо в суспільстві поступово почала впроваджуватися думка про те, що майже на всіх підприємствах існують шкідники, через діяльність яких відбувалися ті зриви, які й призвели до невтішних результатів перших років «п'ятирічки».

Процес пошуку шкідників був перенесений і до сфери культури. Поряд із промисловим, сільськогосподарським виникло поняття так званого «культурного шкідництва» – «пропаганди антимарксистських теорій та поглядів, спрямованої проти будівництва соціалізму в нашій країні» [2, с. 18]. При цьому культурне шкідництво визнавали так само небезпечним, «як шкідництво на транспорті, у військовій промисловості тощо» [197, с. 149]. Відповідно з ним необхідно було розпочинати активну боротьбу. Методика створення процесів проти «культурних шкідників» була такою самою, як і в справах проти промислового шкідництва: вигадати «центр», розробити його «програму», дібрати «жертв» й організувати гучний процес. В Україні першим подібним процесом стала справа Спілки визволення України (СВУ) – однієї «з декількох десятків змовницьких контрреволюційних організацій» [197, с. 139]. Процес проходив з 9 березня до 19 квітня 1930 р. в приміщенні Харківського оперного театру. На лаві підсудних опинилося 45 чоловік – академіки, професори, лікарі, кооператори, священики, письменники, студенти, викладачі вузів, учителі, серед яких С. Єфремов (його було визнаною головою організації), В. Чехівський, А. Ніковський, Й. Гермайзе, В. Дурдуківський, О. Гребенецький та ін. Їм закидали участь у ретельно законспірованій шкідницькій підривній націоналістичній організації, керованій міжнародним капіталом [240]. Стверджувалося, що членів СВУ об'єднала «ненависть до пролетарської диктатури, до робітників і селян, до соціалістичної індустріалізації, до молодого культури української, любов до буржуазії, бажання за всяку ціну реставрувати капіталізм на Україні» [23]. Усього справа СВУ налічувала 254 томи, при цьому речових

чи документальних доказів представлено не було. Усі обвинувачення ґрунтувалися на зізнаннях самих підсудних, їхніх щоденниках та листуванні [240].

Деталі процесу щоденно друкувалися в газеті «Вісті ВУЦВК» – там можна було прочитати стенограми виступів обвинувачів, підсудних, захисників, а також коментарі редакторів. Таким чином, за ходом справи могли вільно спостерігати всі бажаючі. Реакція на справу СВУ була неоднозначною. Дехто вважав справу надуманою: «СВУ – на 90 % справа дута. Якому дурню прийде тепер в голову звільняти від комуністів Україну або щось інше. ДПУ вже давно не мало хорошої справи, а тут якраз підвернувся Єфремов зі своїми виступами за кордоном, ну, його і схопили. За компанію взяли й інших. А щодо створення справи, то тут ДПУ – майстер» [150]. Але більшість населення, навпаки, всіляко підтримувала обвинувачення й навіть влаштовувала відповідні мітинги, на яких звучали промови на кшталт висловлювання академіка ВУАН В. Липського: «Ганебна для нас справа «Єфремовщини». Вона має безпосередній зв'язок з політикою ВКП і «правим ухилом». Років 5 – 6 тому інтелігенція надзвичайно близько стояла до компартії, котрою керував геніальний незабутній Ленін – товариш робітників, селян та трудової інтелігенції. Він всіх нас любив і був щиро відданий революції. Після Леніна вплив отримали авантюристичні елементи, які почали проводити політику демагогічного загравання з робітничим класом. Ось чому за останній час помічається загострення антирадянських настроїв серед інтелігенції» [150]. Були й дещо несподівані пояснення справи СВУ: «Змова Єфремова – справа рук поляків. Час підходящий. Більшовики «зарвалися» зі своїм натиском на село і створили на селі благодатний ґрунт для поляків. Я вважаю, що Росія повинна бути «неподільна». Тієї автономії, яку Україна зараз має, – достатньо» [150].

Прикметно, що схожі процеси були проведені й у інших союзних республіках: справа «Узвышша» та «Полымя» в Білорусі, «Джигідян» – у Татарстані та Башкірії, «Кзил-Калям» – в Узбекистані тощо [2, с. 17].

Загалом процес проти Спілки визволення України поклав початок низки подібних справ, жертвами яких стала велика кількість представників української інтелігенції (Є. Плужник, М. Зеров, М. Куліш, Л. Курбас, В. Підмогильний та ін.).

Особливе місце в «антишкідницькій» кампанії відводилася мистецтву. Згідно з державною літературною політикою «пролетарська літературна творчість на ділі тісно зв'язується з усією боротьбою робітничої класи, з усім будівництвом соціалізму» [75, с. 87], а тому деякі письменники активно відгукнулися на державний та суспільний запит щодо «антишкідницької» пропаганди. Десятками виходили подібні твори різних жанрів, які зрештою утворили значний художній масив, який суттєво відрізнявся від попередньої та подальшої літературної традиції.

Дослідники звернули увагу на те, що генетично «антишкідницькі» тексти пов'язані із детективними та шпигунськими романами. Від детективу вони успадкували загальну структуру: сюжет будується навколо скоєного злочину, який у фіналі обов'язково має бути розкритий, а злочинець – покараний. Але в детективі головний негативний персонаж завжди має керуватися особистими мотивами, а не суспільно-політичними [19, с. 35]. Натомість мета героїв-шкідників у першу чергу – це повалення комуністичного ладу в країні. Цим радянська «антишкідницька» література наближається до шпигунських творів, основу яких становить політична інтрига. Крім того, на відміну від детективу, в шпигунському романі «ворог і його плани, хоча б загалом відомі із самого початку, і завдання агента – знешкодити його й запобігти злочину» [144]. Так само і у творах про шкідників чітко зрозуміло, ким є ті самі опортуністи, що прагнуть зірвати виробничий процес. Отже, у цьому контексті твори про шкідників ближчі до шпигунської літератури, проте вони мають суттєву відмінність і від детективів, і від шпигунських романів, адже існують лише в певній ідеологічній парадигмі [185, с. 396].

Серед мистецьких творів, присвячених процесу пошуку шкідників, особливе місце посідають драматичні тексти, оскільки, як уже зазначалося,

саме театр було визначено радянською системою як важливе знаряддя агітації. Один із перших творів, присвячених темі шкідництва, – драма І. Дніпровського «Любов і дим». У п'єсі зображено групу шкідників на чолі із дочкою колишнього власника металургійного заводу на Донбасі Ірою та колишнім інженером того ж заводу Вронським. Їхньою метою є зірвати роботи з відновлення виробництва, щоб помститися за замученого більшовиками батька героїні. Інженери, яких персонажі називають «рабами комуністів» [47, с. 76], від початку несвідомо стають співниками шкідників, але наприкінці впливають на головну героїню, змусивши її усвідомити силу та завзятість будівників нового світу. Прикметним є те, що твір був написаний у 1925 р., тобто за кілька років до виходу основних постанов щодо протидії шкідництву на виробництві. Але вже тут ми бачимо натяк на серйозні наміри «контрреволюційних елементів» та небезпеку, яку вони становлять для радянського суспільства («Ми скрізь! Ми риємось під вами на кожному кроці!» [47, с. 102]). А тому можна говорити, що ґрунт для «антишкідницької» кампанії, яка розгорнулася в кінці 1920 – 1930-х рр. в Україні, готувався заздалегідь, і не останню роль у цьому виконувало саме мистецтво.

Згодом творів про шкідників ставало все більше. І. Кочерга зауважував: «З десятиох п'єс про радянську дійсність вісім, напевно, змальовують боротьбу з різними шкідниками й ворогами народу, з обов'язковою участю якогось винаходу, який ворог намагається украсти чи знищити» [98, с. 169]. Особливо активно до процесу творення «антишкідницької» драматургії долучилися сільські театри, самодіяльні гуртки тощо. Подібні п'єси писалися для конкретного, часто самодіяльного, колективу, а потім уже друкувалися на сторінках відповідних часописів. Їх було настільки багато, що, приміром, практично в кожному випуску журналу «Сільський театр» за 1930 р. знаходимо по кілька невеличких п'єс на «антишкідницьку» тематику, наприклад: «Відчит шахткому» І. Онищенка [147], «Заколот» П. Горбенка [38], «Новий шлях» О. Струменка [207] тощо.

Авторами цих драматичних творів найчастіше ставали робітничі та селянські активісти, які в такий спосіб долучалися до загальносуспільного пошуку шкідників. Відповідно художній рівень подібних текстів суттєво знижувався порівняно із творами, популярними в другій половині 1920-х рр. (п'єси М. Куліша, Я. Мамонтова та ін.), і в українській радянській драматургії знову набула ваги п'єса-агітка. Але важливо те, що потенційний читач «антишкідницької» літератури й не вимагав більшого. Головним для нього було побачити на сцені епізоди з власного повсякденного життя, а не «доторкнутися до прекрасного». Крім того, чим простішим і зрозумілішим був твір, у якому йшлося про підступних, жорстоких шкідників, тим більше простий глядач упевнювався в думці, що його особистим завданням було боротися проти внутрішніх ворогів разом з усім радянським народом. Таким чином, драматургія ефективно виконувала покладену на неї пропагандистську функцію.

Навіть визнані митці, такі як Я. Мамонтов, І. Микитенко, І. Кочерга та ін., також долучилися до творення «антишкідницької» драматургії. Звісно, естетично їхня творчість відрізнялася від п'єс авторів-початківців, але ключові моменти в розкритті теми шкідництва (прагнення ворогів-опортуністів повалити існуючий режим, відновити дореволюційний устрій тощо) залишалися такими самими. У той же час створення більш якісних текстів про шкідників дозволило вивести подібні твори й на сцену професійних театрів, у такий спосіб залучивши й досить освічену публіку.

До «антишкідницьких» п'єс зараховуємо й трагікомедію Є. Плужника «Змова у Києві». Основу сюжету п'єси становить змова інженерів-шкідників, мета яких – зірвати виконання плану на одному з київських заводів. У центрі п'єси перебуває родина Петра Олександровича Лукаша – старого інженера, «який повністю поділяє всі заходи Радянської влади» [159, с. 281]. Разом із молодими фахівцями (Андрієм Петренком, Оксаною, Патаком), а також свідомими робітниками Лукаш прагне покращити роботу заводу й не просто виконати план, а навіть перевиконати його. Їм протистоять «шкідники» –

«старі інженери» Єремєєв, Воздвиженський, Белоконь, Алдошкин, Кисличка, Пайє, «український шовініст» Василь Лукаш, фахівець із Галичини Карут та ін. Їхня мета – довести, що й виконати запропонований план майже нереально, не те що перевиконати. Розуміючи, що свідомі робітники можуть усе-таки досягти своєї мети, шкідники вирішують перейти до активних дій, але їхню змову викривають. Завод знову працює, а інженери замість підриву виробництва вже розробляють план власного порятунку: іноземці (галичанин Карут та «зросійщений» француз Пайє) збираються повертатися додому, Єремєєв – тікати на Урал, і лише Василь Лукаш залишається, щоб продовжити шкідницьку діяльність.

Тобто загальна сюжетна лінія – достатньо типова для п'єс про шкідників. Але водночас вона має суттєві відмінності від більшості «антишкідницьких» творів. Зберігаючи стандартну схему, близьку до традиційної казкової структури (сили добра (свідомі пролетарі) борються із силами зла (шкідниками) й, долаючи певні перешкоди, завжди перемагають), автор значно розширює проблемно-тематичне коло. Крім ключової теми шкідництва, Є. Плужник також звернувся до питань націоналізму та міжособистісних взаємин. Як говорить один із героїв трагікомедії, він прагне розв'язати «фатальний трикутник», властивий радянському суспільству, – «соціалізм, нація і «я»!» [159, с. 293]. Це відразу виводить «Змову у Києві» за межі типових «антишкідницьких» п'єс-агіток 1930-х рр.

Складність та широта питань, які піднімаються у творі, дають підстави говорити, що потенційним реципієнтом трагікомедії мала стати інтелігентська аудиторія. У свою чергу така орієнтація на освічену публіку дозволила Є. Плужникові відмовитися від навмисного спрощення, до якого були змушені вдаватися навіть талановиті та досвідчені драматурги, котрі писали в першу чергу для робітників та селян. Замість цього письменник залучає досвід експресіоністичної драматургії. Але в цьому був певний авторський ризик, оскільки більшу частину театральної публіки в 1930-ті рр. складав все-таки пролетаріат, який вимагав просту, але пафосну

п'єсу про боротьбу радянських людей із внутрішніми ворогами – шкідниками-опортуністами. Чи виправданим був такий ризик, говорити з абсолютною впевненістю неможливо, оскільки п'єса так і не була виставлена, але те, що вона була прийнята до роботи відразу двома провідними режисерами – Л. Курбасом та К. Кошевським, – свідчить про її цінність для драматичного та театрального мистецтва того часу. Крім того, зацікавленість п'єсою і новатора Л. Курбаса, і реаліста К. Кошевського підкреслює художню неоднозначність «Змови у Києві»: як якісна п'єса-агітка вона могла бути виставлена на сцені традиційного театру, натомість як твір із елементами поетики експресіонізму трагікомедія стала цікавим матеріалом для експериментів «Березоля».

Розглянемо більш детально, як саме Є. Плужник розкриває одну з найпопулярніших тем драматургії кінця 1920 – 1930-х рр. – шкідництва та боротьби із ним.

Уже сама назва трагікомедії «Змова у Києві» свідчить про те, що центральним елементом твору є саме змова. Відповідно Є. Плужник вибудовує й основну сюжетну лінію: причини змови – планування шкідницької діяльності – перші її прояви – розкол серед шкідників – викриття ворогів свідомими працівниками заводу – початок «чистки» серед інженерів.

Особливу увагу автор приділяє розкриттю передумов шкідництва, оскільки саме тут проявляються найглибші суперечності, що існували в Радянському Союзі на той час. Варто відзначити, що метою Є. Плужника було не просто відобразити загальну картину суспільних настроїв 1920 – 1930-х рр., але й зрозуміти причини існуючих конфліктів. Зокрема, це пояснює прагнення драматурга показати різні погляди й на проблему шкідництва. Через цю настанову Є. Плужник спрощує, схематизує твір, відмовляючись від зайвих деталей та прикрас. Привертає увагу те, що схематичними є й самі герої. Усі вони – носії обмеженої кількості рис. Основна характеристика кожного з персонажів – це його ставлення до

Радянського Союзу, ідей комунізму, праці тощо. Така настанова на навмисне спрощення, відсутність психологізму, схематизм, відмова від деталей наближують «Змову у Києві» до експресіоністської драматургії.

Його герої – і «шкідники», і «ударники» – виголошують довгі монологи, у яких розлого коментують свою позицію. Такий спосіб викладу матеріалу, більше характерний для агіток, знижує рівень сценічності п'єси, але при цьому робить її більш доступною, добре зрозумілою для пересічного глядача. У той же час монологи відрізняються піднесеністю, емоційністю, характерними для експресіоністської драматургії, що робить трагікомедію ще більш привабливою для глядача.

Позитивні герої – свідомі робітники та інженери – аналізуючи причини шкідницької діяльності своїх колег, однією з основних причин називають нерозуміння ними «святості» праці. Важливо, що саме поняття праці набуло в радянському суспільстві особливого значення. Замість звичного усвідомлення її як конкретного обсягу зробленого, за виконання котрого передбачається певна плата, праця стала обов'язком, справою честі кожного радянського громадянина («Бо праця вам – то праця тільки є... Для нас це справа честі!» [159, с. 313]). Як відзначає Є. Добренко, у СРСР важливим став не продукт праці, а сам виробничий процес: «Радянський культ праці ґрунтується на відміні фундаментальної раціональної складової будь-якої праці – її результату <...> самоцінним виявляється не продукт, але сам процес його виробництва» [50, с. 6].

Радянський робітник мав працювати не заради зарплатні, а задля високої мети – побудови сильної, щасливої країни. Не отримуючи гідної грошової винагороди, живучи в злиднях, він вірив, що його труд корисний цілому Радянському Союзу: «Рабочему хорош паек теперь! <...> Весь СССР» [159, с. 317]. Також це було пов'язано із тим, що вперше ті, хто ще кілька років тому були «соціальними низами», раптом, як декларувала нова влада, стали господарями в державі і відчули власну значущість. Це вмотивувало появу внутрішньої потреби бути корисним власній країні,

докласти всіх зусиль для її розбудови, а тому необхідність працювати на межі можливостей заради вищої мети була цілком природньою («Нас порива до праці!» [159, с. 314]).

Влада вміло використала цей щирий порив своїх громадян і почала активно його підтримувати. Наприклад, були введені так звані соцзмагання, метою яких було зробити понаднормову працю якомога престижнішою. Крім того, у керівництва партії з'явився необхідний ідеальний образ, який можна було б протиставити шкіднику. Ним став ударник – «передовий працівник соціалістичного виробництва, який перевиконує норми, активно опановує техніку та демонструє зразки виробничої дисципліни» [222, с. 1094]. Саме на ударників покладалася головна роль у творенні щасливого комуністичного майбутнього, у розвитку всіх галузей виробництва та культури: «Ударництво мусить піднести і вже безперечно підносить на вищий щабель всі галузі, надбудови, цілий фронт культурної революції, а значить і літературу» [76, с. 9]. Разом із статтями про шкідників газети 1930-х рр. замайоріли повідомленнями про ударну працю справжніх радянських робітників: «Краматорці, беріть приклад з ударників вашого заводу! Без браку! Жодного прогула! Промфінплан перевиконано!» [29], «Вище прапор ударництва в МТС» [30], «Ми зобов'язуємось по-більшовицькому битись за темпи» [27], «Соцзмаганням та ударництвом дійшли перемоги» [28].

«Ударницька» кампанія спрацювала. Люди, повіривши радянській пропаганді, упевнились, що їхній ентузіазм разом із потужністю підприємства є запорукою процвітання країни, що й знайшло відображення в трагікомедії Є. Плужника («Я знаю цей завод. Великий за царату, / По реконструкції – це велетень-завод! / Я знаю міць його... його потужність знаю... / Помнож її на наш ентузіазм – / Продукції його не буде краю! / А що нелегко... Хто ж тобі казав, / Що легко комунізм побудувати?» [159, с. 316]). Прикметно, що в п'єсі негативні герої також визнають важливість ударницької праці для розвитку СРСР («Я пересвідчуюсь. І бачу: плян єдиний, / Він справді змогу дасть більшовикам / Зміцнити їх Союз – ціле, а не

частини! / Тож п'ятирічка, прошу, ворог нам!» [159, с. 345]). Те, що саме шкідники визнають велику роль ударництва, перевиконання планів тощо та, відчуваючи для себе реальну небезпеку, прагнуть усе це зірвати, ніби ще раз доводить істинність офіційної думки про великі можливості відданої спільної праці радянських людей заради майбутнього. А тому понаднормова праця, перевиконання планів виробництва – це єдиний правильний шлях, по якому має йти радянське суспільство. Отже, у цьому аспекті «Змова у Києві», подібно до більшості драматичних творів 1930-х рр., виконувала запит на втілення основних завдань комуністичної партії в літературі.

Але особливість п'єси Є. Плужника полягає в тому, що автор прагне показати різні точки зору на суспільні проблеми, а тому достатньо детально розкриває й погляди тих робітників, які не хочуть бути «вічними ударниками». Прикметно, що вони, на відміну від своїх «свідомих» колег, переважно безіменних персонажів (1-й бригадир, 2-й бригадир, 3-й бригадир, 4-й бригадир, Робітники), мають прізвища – Перегуда, Майборода, Куць. У такий спосіб автор підкреслює, що вони не повністю належать до заводського колективу, у якому всі мають працювати як єдиний спільний організм. Натомість ці робітники стають такими собі індивідуалістами, що наважуються говорити те, що суперечить загальній думці. Важливо відзначити, що жоден із них не вдається до активних шкідницьких дій. Переважно все залишається на рівні розмов, а їхня основна провина – це бездіяльність, лінощі та небажання перевиконати план. Але, на думку свідомих працівників, це заважає заводу працювати в повну силу не менше, ніж шкідницькі заходи інженерів («А найгірше те, / Що обрахуєш все, злутується бригада, / І раптом пляни всі тобі змете / Неробство отакого... гада!» [159, с. 315]).

Причини бездіяльності в кожного з героїв різні. Так, Куць – звичайний ледар («Ти що ж це, чорте? В тебе знов прогули! / Пиячиш тиждень, а працюєш – мить! / Звик, щоб за тебе інші спину гнули» [159, с. 314]). Жодних ідейних переконань, які б суперечили «п'ятирічці в чотири роки»,

герой не має. Але, на думку «ударників», саме такі «ледарі» першими починають говорити про шкідливість збільшення темпів, про неможливість перевиконати план («А тут уже й сичать по закутках дружки: / «Ось темпи ваші! Точні ваші пляни!» [159, с. 315]), чим заважають іншим працівникам.

Перегида представляє ту групу робітників, яка прагне спокійно та гідно жити, втомившись від постійної нескінченної боротьби, що триває вже більше десяти років і досі не принесла видимих результатів («В п'ятнадцятим як загребли в солдати, / То й досі боремось... Чи ба! / Час би й пожити, як живуть всі люди... / Трудящий наш народ, / Пролетарі, сказать... Хіба не мають права...» [159, с. 309–310]). Крім того, Перегида разом із Майбородою належать до тих робітників-раціоналістів, які переконані, що їхнє завдання – виконувати план, встановлений державою, та отримувати за це зарплатню, а перевищувати норми немає жодного сенсу («Держава, влада тобто, каже нам: / (І правду мовити, то й платять небагато, / Це знає кожен з вас і сам), / За гроші стільки-то і стільки / Повинні ви зробити. От і все... / Все обраховано. Працюйте без помилки – / І добре всім. Так ні, лихий несе / Розумника – робімо більше, каже!» [159, с. 312–313]). На думку товариша Перегуди – Майбороди, іноді така самодіяльність навіть небезпечна, оскільки саме перевищення норм, а не шкідництво спричинює аварії на виробництві («Тож і кажу: це шлях до самозгуби – ці темпи!» [159, с. 319]). У цьому герой прагне переконати й інших працівників заводу, але його аргументи не знаходять відгуку («Їм логіка моя – як крапля для безодні!» [159, с. 319]), оскільки робітники впевнені, що ударницька праця – це їхній громадянський обов'язок («Всі хлопці – як один! / Праволівацького у нас немає! / Раз партія від кляси вимагає / Металю, хліба, вугілля, машин, – / Дамо й даватимем, потрібно буде доки, / Ще й на буксир візьмем колгоспників-селян! / Дайош Союзіві ударний промфінплан / І п'ятирічку за чотири роки!» [159, с. 318]), а всі, хто не згодні з цим, – «шкурники», «куркулі», а отже – потенційні шкідники.

Більш детально в п'єсі проаналізовано мотиви шкідницької діяльності серед інженерів. Це пов'язано з тим, що офіційна пропаганда покладала головну провину в організації підривної діяльності на виробництвах саме на спеціалістів. Намагаючись вповні розкрити передумови виникнення ворожості спеців, Є. Плужник знову ж таки подає дві протилежні точки зору на це питання – радянського інженера Лукаша та спеціалістів-змовників. Особливу роль відіграє тут Петро Олександрович Лукаш, оскільки його завдання не просто пояснити, чому фахівці вдаються до шкідництва, але й довести, що не всі інженери – вороги. І основним аргументом слугує його власна доля: отримавши освіту ще до революції, пізніше він стає палким прибічником нової реальності («Я довів не раз, / З ким я іду і з ким іти я хочу! / Без зайвих слів, без непотрібних фраз / Включивсь в добу напружено-робочу, / Щоб робітничий будувати світ, / Щоб Україну наново творити; / І хай беруть на суд мене, на звіт / І громадянство наше, й рідні діти, – / Моє сумління чисте!» [159, с. 293]).

Отже, Є. Плужник у «Змові у Києві» знову піднімає питання, до якого вже звертався в драмі «Професор Сухораб», про перехід «старої» інтелігенції на бік радянської влади. Лукаш, так само, як і Сухораб, вірить в ідеї революції, в потенціал новоутвореної держави й готовий чесно працювати заради її світлого майбутнього, хоча йому, представнику «старої» інтелігенції, й нелегко завоювати довіру пролетаріату. Але якраз у робітників та молодих інженерів, які бачать сумлінну працю Лукаша, він не викликає жодних підозр, натомість «старі» інженери та поет-пристосуванець Безмежний повірити в щирість Петра Олександровича неспроможні («Ви інженер-попутник» [159, с. 293]). Вони впевнені, що його прихильність до радянської влади – це лише маска заради кар'єрного зростання («Кар'єра забезпечена – і край! / Рецепт відомий: дужче спеців лай / Та підлабузнююся...» [159, с. 333]).

Саме Лукаш, єдиний прорадянський «старий» інженер у п'єсі, має розтлумачити робітничому загалу причини шкідництва інших інженерів. На думку Петра Олександровича, ці причини полягають у першу чергу в

неспроможності «старих» спеціалістів знайти своє місце в новому суспільстві, у їхньому небажанні підлаштовуватися під нові умови життя («Хто виріс в іншій обстановці історичній, / Інакше мислить той, не так, як ви; / Не зразу він нове прийняти може... / Нарешті, є й такі, що кожен крок новий / Сприймають невдоволено й вороже, / Бо щиро віддані старим часам!» [159, с. 333]).

Загалом ця проблема набула особливого значення в радянському суспільстві 1920 – 1930-х рр. Як і в будь-якому соціумі, котрий переживає переломний момент, у той час у СРСР виокремилася певна група людей, яка була неспроможна знайти своє місце в новому світі та прагнула відмежуватися від нього. Але в Радянському Союзі подібна самоізоляція була неможливою, оскільки державна політика мала ґрунтуватися на стовідсотковій підтримці населення. Усі ж незгодні або ті, хто сумнівався, оголошувалися ворогами – контрреволюціонерами, націоналістами, шкідниками, шпигунами, терористами тощо. Є. Плужник уже звертався до проблеми несприйняття нового світу в драмі «Професор Сухораб», але її герої (Борис, Еразм Олександрович та ін.) більшою мірою були спостерігачами, які не втручаються в хід подій і висловлюють свій протест тільки в розмовах із близькими людьми. Натомість персонажі «Змови у Києві», подібно до Іри та Вронського з п'єси «Любов і дим» І. Дніпровського та Дороша з «Його власності» Я. Мамонтова, ставлять собі за мету зруйнувати наявну систему і задля цього вдаються до активних дій.

Самі шкідники висловлюють думку, дещо подібну до припущень Лукаша. Їх не влаштовує нове суспільство, у якому для них, «старих» інженерів та інтелігенції, місця немає. Тому Петро Олександрович, який «зраджує своїх» та допомагає пролетаріату на шкоду собі та своїй родині, на їхню думку, помиляється, оскільки не розуміє, що для нього в цьому світі також немає місця («Таким, як ти, й майбутній не простить! / Дешеві наймити! Прикажчики нещирі! / Отара, розпорошена й німа! / Нещасні вірники, зневірені у вірі! / Ви ж світ будете, де місця вам нема! / Всім ви торгуєте! І

все у вас купили, / Щоб збудувати справді світ такий, / Куди таким, як ви, не буде входу!» [159, с. 336]). Таким чином, ми бачимо, що система цінностей «шкідників» іде врозріз із пріоритетами пролетаріату: ударна праця на користь радянської держави для «старих» спеців – це зрада, пристосуванство, запродаństwo, а не справа честі. Поняття ж «радянського інженера» для них просто не існує.

Ще одна причина необхідності боротися проти нової влади, яку озвучують герої-змовники, – це продекларована загальна рівність як одна із засадничих ідей СРСР. «Старі» фахівці не можуть змиритися із тим, що в новій системі інженер має стати поруч із робітником, який ще донедавна був для спеціаліста просто прислугою. Для Єремєєва, Кислички та інших це стало особистою образою і ще одним вагомим аргументом на користь твердження, що така держава не має права на існування, а тому їх обов'язок – чинити спротив. У цій ситуації зірвати план – це чудова нагода довести заводському пролетаріату, що звичайний робітник неспроможний протистояти освіченому інженеру («Час-бо з'явити всім цим горляям, / Всім цим ударникам, що справді специ важать! / Що інженери – сила! Що не нам / Коритись всякій...» [159, с. 295]). До більш активних дій шкідників підштовхує й те, що робітники не просто відмовляються зірвати запропонований план, а ще й упевнені, що зможуть його перевиконати, при цьому слова досвідчених інженерів для них нічого не важать, натомість робітники збираються контролювати спеців («Подумайте: рабочее и... план! / Ну, слыхано ль такое, ну, скажите? Да вы их грамоте сначала научите, – / А им уже контроль над нами дан! / Мы спецы или нет? Здесь только: или-или! / А середина... Это – ерунда! / Ну, где же видано, скажите, господа, / Чтоб яйца курицу учили?» [159, с. 321]). І тепер для шкідників зірвати виконання плану є необхідністю, бо тільки так вони зможуть підтвердити власну професійну компетентність («План встречный приняли нам с вами вопреки! / А что же мы-то, спецы? Дураки? / Или вредители? Ведь вышло что, друзья: / Мы заявляем им, что план принять нельзя, / А нам отвечают: нет, врете!

Можно! / Теперь должны мы все – конечно, осторожно – / На деле доказать, что были мы правы!» [159, с. 367]).

Важливо, що, аналізуючи причини шкідницької діяльності інженерів-шкідників, Є. Плужник виходить за межі агітаційної драматургії. На відміну від персонажів п'єси-агітки, герої «Змови у Києві» прагнуть не просто змінити владу, їхня мета – змінити весь світ, оскільки після революційна реальність виявляється для них чужою та небезпечною. Тобто в трагікомедії актуалізується експресіоністичний мотив протистояння героя з ворожим йому світом. «Старі» спеці переконані, що єдиним виходом для них є боротьба із більшовицьким суспільством, оскільки в іншому випадку нова система їх знищить.

Особливе місце в трагікомедії посідає мотив закордонного управління шкідницькою діяльністю інженерів. Тут знаходить відображення офіційна теорія, згідно з якою СРСР становив серйозну загрозу для європейських країн, оскільки на тлі економічної кризи в Європі Радянський Союз демонстрував надзвичайно потужні темпи зростання в усіх галузях виробництва («За 1 рік капіталістичне виробництво скоротилося на 25%, а соціалістичне – виросло на 25%» [77, с. 92]). Відповідно європейські «трудящі» могли усвідомити, що для покращення власного добробуту їм потрібно здійснити революцію. Через це, мовляв, уряди європейських країн почали активну антирадянську кампанію, намагаючись дискредитувати радянську владу та зупинити розвиток СРСР. Для цього, за офіційною версією радянського керівництва, з Європи засилялися диверсійні групи, а також здійснювалося керівництво місцевими шкідниками. Найбільше звинувачень лунало на адресу Польщі («Антирадянська, інтервенціоністська кампанія на Західній Україні розгортається зараз з допомогою певних польських урядових кіл» [161, с. 177]). Не в останню чергу це було пов'язано із тим, що частина етнічних земель України та Білорусії входила до її складу, а отже, Польща могла досить відчутно впливати й на радянську територію цих країн та, спираючись на націоналістично налаштовані кола, навіть

викликати сепаратистські настрої в українців та білорусів, що могло стати серйозною загрозою для існування Радянського Союзу. Ця пропагандистська версія знайшла відображення й у драматургії. Загалом персонажів-іноземців у п'єсах 1920 – 1930-х рр. умовно можна розподілити на дві групи – спеціалісти-шпигуни («Любов і дим» І. Дніпровського), або ті, хто щиро захоплювався досягненнями Радянського Союзу («Дівчата нашої країни» І. Микитенка).

У трагікомедії «Змова у Києві» іноземець – це галицький інженер Карут, котрий через наполегливі прохання директора прибуває на завод у ролі досвідченого закордонного спеціаліста для того, щоб поділитися досвідом із молодими радянськими інженерами. Загалом практика по залученню іноземних спеціалістів, звична для держав, які тільки починають свій розвиток, у СРСР зазнала відчутного опору, оскільки політика в країні ґрунтувалася на тому, що Радянський Союз – ідеальна держава, з якою мають брати приклад інші, а не навпаки. Так і в Є. Плужника: місцеві робітники та інженери не розуміють, нащо потрібен інженер-іноземець, адже вони самі здатні впоратися із своїм завданням, а будь-які закордонні впливи будуть їм тільки заважати («Ми, молоді радянські інженери, / Вважаємо, що, духом нам чужі, / Технічні закордонні сили / Використовувати треба тільки там, / Де б наші спеці справді не зуміли, / Де б ми... Ну, розумієш сам! / А цей Карут... В нас є Андрій Петренко! / Спец неабиякий!» [159, с. 311]). І зрештою працівники справді виконують і навіть перевиконують поставлені перед ними завдання без допомоги галичанина, який виявляється диверсантом. Таким чином автор підтверджує пропагандистську думку про те, що Радянський Союз є цілком самодостатня система, яка не потребує жодної допомоги ззовні, що радянські спеціалісти та робітники, хоч і не завжди мають достатню освіту, спроможні перевершити найосвіченіших закордонних інженерів. Відповідно ізоляція, у якій потенційно могла би опинитися комуністична країна в майбутньому через особливості своєї зовнішньої та внутрішньої політика, їй би абсолютно не зашкодила.

Варто відзначити, що перед драматургією ставилося завдання не лише довести, що допомога фахівців з-поза меж СРСР не потрібна радянським спецам, а також (і це було головне) укорінити у свідомості читача або глядача думку про те, що іноземці приїжджають до Радянського Союзу з єдиною метою – знищити небезпечну для них державу. І Є. Плужник виконує це партійне замовлення. У «Змові у Києві» галицький інженер Карут відкрито, не вдаючись до алегорій, говорить про справжню мету свого приїзду: «Вона [більшовицька п'ятирічка] – могила наша! В цьому все. / Її закінчення загибель нам несе, / Бо на віки нас зв'язує з Москвою! / Так думаємо ми в Галичині, / І я прибув дізнатись, так чи ні / Ви під московською тут мислите рукою? / Наш ворог – п'ятирічка. Похитніть, / Чим зможете, її, як зможете, – і знайте: / Вся ситуація в єдину мить / На нашу користь зміниться» [159, с. 349]. Таким чином, образ Карута цілком відповідає тому образу іноземця, який поступово створювався в радянському суспільстві, – ворога, шпигуна, диверсанта.

Отже, проаналізувавши основні причини шкідницької діяльності, зображені в трагікомедії, можемо сказати, що, незважаючи на достатньо детальний розгляд проблеми у творі, концепція «шкідництва» в Є. Плужника майже повністю збігається із загальноприйнятим у тогочасному суспільстві поглядом на шкідників. Відмінність же полягає в тому, що, аналізуючи обрану проблему, автор поєднує засоби агітаційної та експресіоністичної драматургії.

Сам процес шкідництва в п'єсі зображений лише побіжно: про ворожі дії ми переважно дізнаємося з розмов персонажів. Виняток – це яви III [159, с. 380 – 381] та VIII [159, с. 387 – 393] картини V, у яких інженери, з'ясовуючи стосунки з робітниками та один з одним, не йдуть вчасно на проблемну ділянку в цеху, через що на виробництві стається збій. Загалом змовники майже не роблять якихось видимих кроків – не ламають власноруч обладнання, не викрадають документів тощо. Їхня основна мета інша – розсварити міцний колектив заводу, «посеять недовольство и

вражду» [159, с. 318], оскільки для них це єдиний спосіб зірвати виробничий процес, бо поки всі робітники ударно працюють разом, ніхто й ніщо не зможе їм завадити. Виходить, Є. Плужник підтверджує офіційну думку про те, що колективна праця – це основна гарантія успіху, а індивідуалізм, відмежування від колективу становить небезпеку не лише для конкретної людини, але й для цілої спільноти («В машині-велетні лиш гвинтика зламати – / Машина часто вже не варта ні гроша!» [159, с. 369]).

У художньому освоєнні процесу шкідництва Є. Плужник не залишає поза увагою й причини провалу змови. Цікаво те, що драматург зосереджується не тільки на визначній ролі свідомої ударної колективної праці, яка може протистояти будь-якому впливу, але й на незлагодженості шкідників. Змовники на заводі – це різні люди, які мають абсолютно різні цілі. Так, Єремєєв – затятий монархіст, який повернення Російської імперії зробив справою життя, Пайє, Воздвиженський, Кологріов та інші «старі» інженери прагнуть повернути минулий лад заради покращення власного соціального та матеріального становища, Василь Лукаш – український шовініст, котрий сприймає радянську владу як таку, що не дає можливості розвиватися українському народові. Відповідно їх єдина точка перетину – це необхідність співпрацювати на шкоду заводу зокрема та Радянському Союзу загалом. Для виконання свого підступного плану вони були змушені об'єднатися, бо протистояти робітничому колективу змовники також мали разом («Нам бы давным-давно объединиться, / А то все врозь, ну дело-то и дрянъ!» [159, с. 321]). Але цього виявилось замало, й між шкідниками дуже швидко виник конфлікт, який і став причиною провалу змови. Важливу роль відіграло й те, що кілька інженерів відмовились брати участь у цій ворожій діяльності (Алдошкин, Петров, Воздвиженський). І зробили вони це в першу чергу через страх бути спійманими. Тут Є. Плужник ще раз проводить паралель між свідомими робітниками й інженерами та «старими» спецами. Якщо перші щиро вірять у високу мету й готові до останнього боротися за її здійснення, то другі – втікають при першій же небезпеці, навіть не

приховуючи своїх мотивів: «Небезопасно... / Они ведь все теперь, поверьте, начеку! / Я воздержусь...» [159, с. 368]. Отже, зіткнення відбувається між свідомим згуртованим колективом, який знає заради чого терпить нестачі, та розрізненою групою персонажів, які мають різні цілі й зовсім не бажають через них серйозно постраждати. Відповідно в такій ситуації у шкідників немає жодних шансів на перемогу.

Важливе місце у творі посідає проблема пошуку шкідників. Оскільки в кінці 1920 – 1930-х рр. це питання набуло особливого значення, то й Є. Плужник приділяє йому достатньо уваги. Помітивши багато зривів у діяльності цеху, Оксана починає своє «розслідування». До неї долучаються й інші молоді інженери та робітники. Діяльність змовників кидає тінь на всіх працівників ливарного цеху, які сумлінно виконують свою роботу, та загрожує роботі всього заводу, а тому викрити ворогів для них стає нагальною потребою («Товариші! Балаканину к бісу! / Час діяти. Ось твердження моє: / Що цех страшно переживає кризу, / Тут не причини, тут причинці є! / Шукаймо їх!» [159, с. 383]).

Пошук шкідників зображений у творі як цілком логічний процес, який мав би убезпечити виробництво від подальших диверсій. Єдиними, хто виступають проти нього, є самі шкідники та директор, який їм потурає. Вони говорять, що всі перейняті «манією шкідництва», мовляв, «хто інженер, той, значить, і шкідник» [159, с. 384]. Але цю думку заперечує один із молодих фахівців, доводячи, що насправді інженери – це перші шкідники: «Ну як і хто у нас береться до роботи? / Ми з запалом, а спеці – з холодком, / За приписом, «од звідси – й доти»! / І цей свідомо плеканий розрив / Збиває темпи, вносить плутанину / І править, зрештою, за форму ту єдину, / Якої – я не раз це говорив – / На початку шкідництво набуває!» [159, с. 384]. Така ґрунтова аргументація пояснюється авторською настановою на виправдання заходів щодо пошуку шкідників. Глядач, почувши зі сцени подібні доводи, мав би в черговий раз упевнитися в необхідності пошуку внутрішніх ворогів.

Викриття змови у творі завершується покаранням шкідників: «Товариші! Увесь партколектив / З представниками РСІ і тресту, / Обміркувавши те, що скоїлось у нас, / І ті причини, що останній час / Нам гальмували темп, уймаючи нам честь ту, / Що мав завод її, назвавшись ім'ям, / Як і рідне, й зрозуміле вам, / Постановив негайно зняти справу / Про тих усіх, що, окопавшись тут, / Використовували так верхівку праву, / Щоб гальмувати темп і раз у раз у скрут / Проводили завод, чинивши всяку шкоду: / Простіше кажучи, про наших шкідників. / І разом з тим змінити ухвалив / Усю адміністрацію заводу, / З директора почавши...» [159, с. 411]. Усі «свідомі» герої тішаться, що нарешті вороги дістануть по заслугі («Товариші, до праці! / Завод не жде! Всі на місця ходім! / А щодо них, цих шкідників двох націй, – / Вони дістануть, що належить їм!..» [159, с. 393]). Але покарання шкідників, яке могло б стати традиційною розв'язкою з перемогою добра над злом, насправді не є фінальною крапкою у творі, оскільки викрити змову – це ще не означає перемогти ворогів, а тому особливого значення набуває те, що на заводі не просто почали справу проти конкретної групи диверсантів, провиня яких уже всім відома, але ще й дали команду почати «чистку» серед інженерів («Зате потішу вас новою новиною: / Казав мені сьогодні секретар, / Що інженерам нашим буде чистка» [159, с. 407]). Ця інформація викликає в робітників надзвичайний захват: «От красива звістка!»; «Отож підготуватись треба нам, / Щоб виявити, хто за нас, хто проти?» «Поменшає сволоти!» [159, с. 408]. Чітко прослідковується думка, що серед тих інженерів, які не були звинувачені в змові, все одно є потенційні шкідники, котрих треба знайти та покарати. Ця теза суголосна загальнодержавному завданню про посилений пошук шкідників. У фіналі залишається один непокараний шкідник Василь Лукаш, таким чином автор підтверджує виправданість запланованої «чистки».

Отже, проблема шкідництва – центральна в трагікомедії «Змова у Києві» – розкрита автором цілком у дусі офіційної ідеології. Драматург художньо оформлює провідні тези «антишкідницької» кампанії: на виробництвах діють

керовані з-за кордону таємні диверсійні групи, що складаються з ворогів Радянського Союзу, які прагнуть знищити державу, повернутися до капіталістичного устрою, і через це обов'язок кожної радянської людини – пильне спостереження за своїми колегами та близькими, активна допомога в «чистках», а також невпинна ударницька колективна праця. Така відверта агітаційно-пропагандистська риторика поєднується із експресіоністськими пошуками Є. Плужника, які виявляються насамперед у дослідженні причин шкідництва серед інженерів.

4.2. Національний дискурс у трагікомедії «Змова у Києві»

Національне питання завжди посідало одне з ключових місць у політиці СРСР, оскільки держава, яка складалася з 7 республік (на 1930 р.), мала забезпечити себе від активізації національних рухів, що могли загрожувати її цілісності. На початку 1920-х рр. було оголошено про початок процесу коренізації, українська версія якого отримала назву українізації. Згідно з офіційними тезами, вона мала забезпечити вільний та рівний розвиток культури всіх радянських республік. Але ті масштаби, яких досягла ця політика, з часом стали небезпечним, через що наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. відбулося її згортання. Крім того, у цей же час пройшли перші процеси проти «націоналістичних контрреволюційних груп». Можна говорити, що СРСР розпочав активну уніфікаційну політику на всій території країни, при цьому декларуючи й далі вільний розвиток національних культур радянських республік.

В Україні процес уніфікації проходив особливо активно, оскільки тут до загальнодержавних «проблем» додавалася ще й небезпека проникнення національних ідей із Західної України. Можливий вплив Галичини на радянську Україну викликав серйозне занепокоєння в керівництва СРСР, оскільки, зважаючи на загальнодержавну русифікацію та придушення всіх проявів національної ідеї, активізація національного руху на території

Західної України могла бути підтримана певною частиною населення УРСР і призвести до негативних наслідків для Радянського Союзу. Для забезпечення себе радянська влада за допомогою всіх можливих засобів впливу намагалася вкоренити у свідомості населення два основні пункти: по-перше, на Західній Україні набагато гірші умови життя, ніж у Радянській Україні («На загальному тлі нашого культурного й господарчого зростання гострий контраст являє собою становище робітників і селян Західної України, пригноблених польськими поміщиками» [92, с. 14]), по-друге, тамтешні «націоналістичні сили» перетворилися на зброю, яку використовує «фашистська» Польща для знищення СРСР («Польські й українські фашисти готують єдиний фронт. Католицькі попи агітують за новий «хрестовий похід» проти СРСР» [26]). Поставлена мета була нібито досягнута – пропагандисти стверджували, що люди повірили навіть у те, що польський уряд вирішив примусово переселити всіх українських селян до Північної Америки, а «відібрану землю передати полякам-куркулям» [92, с. 14]. Ті ж, хто приїжджали з Галичини до УРСР, сприймалися як потенційні шпигуни, котрі працювали на Польщу. Усе частіше почали говорити про «фашизм», який нібито з'явився в Україні внаслідок українізації та взаємодії із західноукраїнськими націоналістами. З ним почали боротися, і першим кроком у цій боротьбі став процес Спілки визволення України («Нещадний вирок українському шовінізму склала справа СВУ» [92, с. 16]).

Відповідні тенденції відзначились і в ставленні до літератури. Згідно з офіційною версією, «українська пролетарська література могла розвиватися, лише поборюючи всілякі вияви і свого буржуазного націоналізму, і російського великодержавного націоналізму» [133, с. 3]. Отже, національне питання в драматургії 1930-х рр. могло розкриватися тільки з одного боку – повного засудження будь-яких національних проявів у суспільстві. Автори, які прагнули подивитися на національну проблематику під іншим кутом зору, жорстко критикувалися (наприклад, гострий осуд викликали

постановки «Березоля» «Народний Малахій» та «Мина Мазайло», оскільки в них було допущено «помилку націоналістичного характеру» [73, с. 71–72]).

Є. Плужник у трагікомедії «Змова у Києві» відводить національному питанню одне з ключових місць. Про це свідчить уже перша назва твору – «Фашисти». Крім того, привертає увагу й двомовність п'єси: частина персонажів говорить українською, частина – російською, кілька героїв – змінюють мову спілкування залежно від ситуації. Герої твору репрезентують кілька суспільних груп, що мають різні погляди на національне питання, – «радянських українців», українських самостійників, галичан, російських шовіністів та «перебіжчиків».

Національна проблема у творі корелює із проблемою шкідництва: герої, що влаштували на заводі змову, у своїх діях керуються не стільки прагненням змінити політичний та економічний устрій у країні, скільки бажанням створити національну державу. Так, метою російських шовіністів є відновлення Російської імперії в колишніх межах і з колишнім політичним устроєм («Нам не нужны в России перемены! / Россия нам единая нужна!» [159, с. 364]), натомість Василь Лукаш мріє про самостійну Україну («Я хтів би будувати Україну» [159, с. 336]). Прикметно, що й той, і інший «проекти» були реалізовані в минулому, але обидва «програли» більшовикам. Відповідно мета змови – це насамперед реванш за попередню поразку. І для того, щоб не зазнати фіаско вдруге, «шкідники-націоналісти» вирішують об'єднати зусилля, незважаючи на полярні погляди («Уж мы теперь не дети, / Нам даром не прошел истории урок! / Нас порознь каждого большевики разбили, / Объединимтесь – мы их разобьем!» [159, с. 373]). При цьому обидві сторони впевнені, що йдуть на вимушені жертви, які потім зможуть компенсувати. Є. Плужник більш детально описує цю «жертвовність» російських шовіністів: для того, щоб привернути на свій бік українців, вони навіть готові розмовляти українською («Бувають випадки – й укрмова знадобиться» [159, с. 322]), хоча існування такої мови вони й не визнають («Подумайте, очки-то как втирают – / Наречие вдруг стало

языком!» [159, с. 359]). У розмовах між собою росіяни Єремєєв та інші не приховують зневагу, яку відчують до українців («По мне, украинец не лучше, чем еврей!» [159, с. 360]). Але в той же час вони впевнені, що Василь Лукаш, як представник українських шовіністів, неодмінно пристане на їхню пропозицію, оскільки для російських націоналістів українці – це селяни, куркулі, секретарі, не здатні на жодні масштабні зміни без допомоги росіян («Я ничего не видывал смешней / Затеи местной (если мне не лгали!) – / Без русских помощи низвергнуть большевизм! / Ну, вам ли, шовинистов горстке малой, / Всемирный – слышите ли! – вызвать катаклизм, / В истории какого не бывало! / Нет, здесь на юге... на Украине, да-с! / Вам никогда не обойтись без нас! / Ну, где же ваши силы? Где? Вы их видали? / Извольте, я их сам вам назову: / Внизу кулак, а сверху СВУ – / Две стороны одной медали. / Все, так сказать, земля; всем корень им – село! / Но это было уж – и былью поросло! / Эпохе нашей не помещик нужен, / И не помещику вести теперь борьбу! / Поверьте, ничего для нас нет хуже, / Как поворот к крестьянину-рабу! / Нет-с, город, техника и инженер – вот силы, / Каким покорствуется история теперь! / И если бы вы всякого спросили, / Кто первенствующий? Ответят: «Инженер!» / И потому в борьбе с большевиками / (А ведь бороться надо не словами – / Организацией!) все шансы будут там, / Где будут инженеры. Ясно вам? / А инженеры – русские!» [159, с. 390]).

Однак незважаючи на всю велич нації «інженерів та генералів», їм так само, як і українцям, потрібна допомога. Та мета російських шовіністів – лише використати українців, а потім «вказати їм на їхнє місце» («Им кажется, что в действиях своих, / Раз опершись в борьбе с большевиками / На силы местные (на украинцев, что ль?), / Мы – я к примеру так! – должны уж будем вечно / Мирволить им, готовя исподволь / Сепаратизма взрыв, – губительный, конечно, / Для государственных основ! / Но успокойте их – мы кончим все умело, / Не повторяя пройденных азов! / Лишь продолжая прерванное дело! / Единство русское окрепло не вчера! / Большевики его, конечно, пошатнули; / Здесь, на местах, их лозунги раздули / (На это здесь

большие мастера!); / Но дайте нам лишь овладеть Москвою, / Пусть зазвонят все сорок сороков – / Мы нацполитикой блеснем такою, / Что все украинцы попросят в хохлов!» [159, с. 364]). При цьому «росіяни» впевнені, що жодних проблем із впровадженням подібної «нацполітики» в них не буде, оскільки, на їхню думку, національна ідея в українців не закріплена міцно у свідомості, а тому боротися з нею нескладно («Да по статистике их [украинцев], может быть, и тридцать, / А припугни – и трех не наберешь! <...> А весь их цвет, все, кем они гордятся, / Все их ученые, врачи, профессора, – / Теперь украинцы и русские вчера, – / Они хоть завтра в русских превратятся! / Ведь не напрасно же без всяческих затей / Они как русские растят своих детей!» [159, с. 365]).

Прикметно, що російські шовіністи не лише обговорюють плани на майбутнє, але й відкрито вихваляються тим, як вони активно протидіють українізації:

«Алдошкин (Єремєєву).

Над кем подняли бич

Вы, потрясающий глубины душ и выси?

Ціпа

Над мовою!

Алдошкин

Тогда я слушать рад! (До инших),

Ведь он сгонял уж много лет подряд

Пыл... украинизаторских комиссий!

И верите ль, у них ведь и теперь

Даже печатки русские на службе!» [159, с. 360].

Характерно, що українські самостійники у творі представлені як опоненти й російських шовіністів, і «радянських українців». У трагікомедії їх репрезентують, зокрема, Василь Лукаш та Карут, а також Семен та Аркадій Лукаші. Цю групу умовно можна поділити на дві – тих, хто вже припинили активну боротьбу, та тих, хто продовжують боротися. До першої належать

Семен Олександрович – колись міністр гетьманського уряду – та Аркадій – колишній петлюрівський отаман. Вони представляють суспільні сили, які вже остаточно програли, тож самі герої не прагнуть реваншу. Семен давно змирився із тим, що більшовики перемогли, і хоче просто жити в новому світі, нічого не змінюючи й не повертаючи назад. Він уже не вірить у незалежну Україну, а тому з іронією ставиться до ідей племінника та гостя з Галичини: «Та й проміняємо Союз / На добре знану вже єдину неділиму!» [159, с. 349]. Ця зневіра персонажа пов'язана із досвідом правління Павла Скоропадського, коли люди, зокрема й Семен, повіривши в проукраїнські гасла гетьмана, отримали зовсім не те, на що розраховували: «Малоросійський гетьман Скоропадський! / Сірожупанники! Традиція матні! / А під шумок – «всерусская идея»! / Притулок для московської рідні – / Малорасейская Вандея! / А згодом знов повстала б Русь свята... / І знову: «Волимо!» Батьків достойні дітки... / Та не зібрав південний Калита / Навіть витрат німецької калитки!...» [159, с. 343–344].

Схожої думки дотримується й Аркадій. Постійно втікаючи та переховуючись, він остаточно зневірився в можливості будь-яких змін. Тепер його мета – знайти собі місце в новому суспільстві та забути минуле. Змальовуючи цього персонажа, автор прагне розкрити причини поразки українських сил у національно-визвольних змаганнях. Основна причина для нього – це відсутність підтримки простого населення («Бій скінчено... і ми його програли! / А через що – це зрозуміло всім: / У нас були усякі генерали, Але солдатів не було зовсім... / Бо проти нас народ, ця альфа і омега!» [159, с. 344]. І саме тому, на думку драматурга, немає шансів на успіх і в їхніх наступників – українських «шовіністів» («І в дурні шиється мій любий брат Василь, / Коли з одчаю думає, сердега, / Що досить їхніх, спецівських, зусиль, / Щоб захитати міць...» [159, с. 344]). Отже, Є. Плужник підтверджує офіційну думку про те, що саме завдяки підтримці «мас» більшовики здобули перемогу над усіма іншими силами, а тому, мовляв,

лише радянська влада може представляти інтереси населення. Відповідно всі спроби «націоналістів-шкідників» також приречені на провал.

Інший погляд на питання боротьби за українську державність має Василь Лукаш. На відміну від родичів, він упевнений, що реванш іще можливий, а отже, за нього варто боротися. У гасла радянської влади, яка обіцяє вільний розвиток Україні в межах СРСР, герой не вірить, для нього це «не досягнення! Це тільки лиш гостинець!» [159, с. 371]. Для Василя ідея побудови вільної України – це сенс життя, заради цього він готовий на все, навіть на союз із російськими шовіністами. Але в той же час герой не хоче бути знаряддям у їхніх руках («Я не хотів би бути лиш руками, / Якими загрибають жар!» [159, с. 373]). Василь добре знає історію, а тому чітко розуміє, що довіряти Єремєєву, Воздвиженському та іншим не можна («Ми вже не раз вам підставляли спини / У «спільнім ділі», і за це не раз / Ми зазнавали кривди і образ! [159, с. 391]). Саме тому після чергової суперечки з Єремєєвим Василь Лукаш готовий розірвати домовленість. Але в цьому вже немає потреби, оскільки змову викрили. Прикметно, що саме Василь – єдиний, хто залишається на заводі й після викриття (Єремєєв утікає на Урал, Пайє – у Францію, Карут – до Галичини). І причина в тому, що його боротьба – це «голос крові». Він відстоює не власні інтереси, а цілої нації, які для нього є вищими за життя («В душі моїй ні смутку, ні одчаю, / Ані примирення, Каруте! Ні! / Лиш ненависть клубочиться в мені, / Ненависть нації моєї, а не кляси! / Що ж! Поступитись місцем ворогам, / Зійти зі сцени – чорт із ним, з життям, / Я не такий тепер до нього й ласий!.. / Але зійти, щоб тямили вони, / Що й переможені, наприкінці війни, / Не здаємося ми!» [159, с. 415]). Отже, Василь Лукаш – єдиний, хто готовий за свої переконання йти до кінця. Тим не менш, переможцем він усе одно не став: у психологічному двобої молодий радянський інженер Петренко виявився сильнішим:

«Василь

Ти знову на шляху?

Не я тому причина – ти! Рахуй
Свої думки, останні – і порожні, –
Нам вдвох з тобою тісно на землі!
(Вихопивши револьвер, цілиться).

Петренко

Вб'єте мене, за мною є мільйони!
(Василь помалу опускає револьвер).
Як бачите, я навіть не зомлів...

Василь

Прокляття! (Кинувши зброю, пішов)» [159, с. 415].

Виявляється, Є. Плужник наголошує на тому, що найпотужніша сила, яка зможе побудувати нову країну, – це молоді більшовицькі спеціалісти та робітники, мовляв, саме за ними майбутнє, а всі інші мають або залишитися в минулому, або долучитися до комуністів.

Особливе місце у творі посідає галичанин Карут – неоднозначний, гротесковий персонаж. Така амбівалентність зумовлена насамперед тим, що цей герой прибув із Галичини – регіону, ставлення до якого в Радянському Союзі було достатньо суперечливим. З одного боку галичанин – іноземець, громадянин європейської держави, з іншого – українець. Саме так Карута й сприймають інші герої твору. На вечірці в домі Кислички його зустрічають як дорогого гостя («Хоть и русин, а все-таки Европа!» [159, с. 360]), але при цьому, захоплюючись тим, що побачать зараз європейця, уявлення не мають, хто такі галичани («Га-ли-ча-нин! Это кто же?» [159, с. 362]). Заводські комуністи в принципі не ідентифікують його як українця, для них він – чужинець («Ми, молоді радянські інженери, / Вважаємо, що, духом нам чужі, / Технічні закордонні сили» [159, с. 311]).

Сам Карут позиціонує себе як українця, але справжнього, не такого, як «радянські українці». Найяскравіше зверхнє ставлення галичанина виявляється у його висловлюваннях про мову: герой не розуміє, чому «російський язык, зіпсутий навмання» [159, с. 347] в Радянському Союзі

називають українською мовою. Для нього це «мішанка з усіх тутешніх мов: / Малоросійської, хохлацької і теї, / Якої автор – буде хай здоров! – / Колись пильніше вчився, ніж своєї!» [159, с. 347]. Заперечення Безмежного, що нові мовні форми свідчать про розвиток мови, інженер рішуче відкидає.

Прикметно, що на Карута чекають і російські шовіністи. Відчуваючи до нього таку ж саму зневагу, як і до Василя Лукаша («Да галициец! Польский малоросс!» [159, с. 362]), тим не менш вони розуміють, що Карут – це їхній зв'язок із Європою, допомога якої необхідна для боротьби, а тому, як і у випадку з місцевими українцями, російські шовіністи вимушені йти на поступки. І Карут виправдовує їхні сподівання, привозячи з Європи певний план подальших шкідницьких заходів. Але при цьому герой веде власну гру, продиктовану інтересами Європи: обіцяючи підтримку всім «ворогам Радянського Союзу», збирається діяти за тією ж схемою, що й «росіяни» – використати вимушених співників заради досягнення своєї цілі. Його мета – зашкодити виконанню «п'ятирічки за чотири роки» не для повернення старого монархічного устрою, а заради здобуття Україною незалежності. Тут Є. Плужник акцентує, що Карут бореться за суверенітет України не лише через власні національні переконання. У такий спосіб він виконує завдання свого європейського керівництва – сприяти послабленню впливу Москви («Європа свій інтерес добре знає! / Велика Росія їй тільки заважає, / Тож України суверенітет...» [159, с. 350]).

Важливе місце в трагікомедії посідають суперечки між Карутом та молодим радянським інженером Петренком. Обидва стверджують, що є українцями, але майбутнє свого народу вони бачать по-різному. Петренко – прихильник виключно радянської України, яка тільки після революції отримала змогу по-справжньому розвиватися. Натомість Карут пристає до думки інженера Пайє, що, мовляв, майбутнє за Європою – «мудрим Заходом», а не за Азією – «темним Сходом», а тому Україна має якомога швидше відділитися від «приреченого» СРСР. За такі думки Петренко звинувачує галичанина у фашизмі:

«Петренко (враз)

Так може говорити лиш фашист!

Карут

Так мусить говорити українець!» [159, с. 371].

Бачимо, що найрадикальнішого прибічника української національної ідеї затаврували клеймом «фашист» – фактично Є. Плужник, можливо, ненавмисно, долучається до створення міфу про «українського фашиста», який ненавидить Росію та готовий на союз із будь-ким заради її знищення.

Отже, українські національні сили в трагікомедії – це різнорідна група, у якій кожен бачить майбутнє по-своєму й при цьому шляхи його досягнення також обирає свої – від прагнення знайти своє місце в новому суспільстві, відмовившись від минулого, до планів радикальної боротьби за суверенну Україну. Їхніми опонентами, крім російських шовіністів, виступають також «радянські українці», які переконані, що з приходом до влади більшовиків Україна вперше отримала змогу повноцінно розвиватися.

Особливий інтерес у контексті національного питання в трагікомедії становлять образи «національних пристосуванців», які змінюють власну національність залежно від ситуації. У першу чергу це Кисличка та його дружина Ціпа. Їхня життєва позиція підкреслена й за допомогою мовних елементів. Так, Кисличка, приходячи до Лукашів, спілкується українською («Тож негаразд воно, / В господі цій, а по-російськи цвенька! / Я сам – українець. Козак... Авжеж! / Люблю і мову я... Пісні... Шевченка! / Я сам українець... [159, с. 294]); опиняючись у компанії монархістів, герой відразу стає «руським» («Я украинец, но с русскою душою!» [159, с. 365]). Ціпа взагалі жаліється, що «я по-русски... разучилась совсем, / А по-украински никак не научилась!» [159, с. 359].

Появу подібного типу людей Є. Плужник пов'язує із «теорією про боротьбу культур», яка активно впроваджувалася в Радянському Союзі 1930-тих рр. («Це з землячків, яких загнала в дур / Теорійка про боротьбу культур» [159, с. 297]). Згідно з цією теорією, українська культура визнавалася культурою села, а російська – культурою міста [62, с. 37].

Відповідно люди, що прагнули належати до елітної, «прогресивної» групи та досягти певних успіхів у новому суспільстві, одним із засобів досягнення своєї мети вважали прийняття російської культури, відмову від свого коріння, своєї національності, кожного разу одягаючи зручну й вигідну маску (зміна імен, прізвищ, мови спілкування тощо). Найвідомішим твором, присвяченим цій темі, стала комедія М. Куліша «Мина Мазайло», до якої міститься пряма алюзія у «Змові у Києві»: «Він до «Кіслічки» б навіть «ін» приставив, / Якби Куліш Мазайла не уславив!» [159, с. 296]. До проблеми національного ренегатства звернувся і Є. Плужник, вказавши, що пристосуванець Кисличка, всупереч усім своїм старанням, не викликає повагу в жодної з груп персонажів. Наприклад, Семен Олександрович називає героя «українцем до певних меж» та «хохлацьким малорусом» [159, с. 294], Безмежний – «гнилою кислицею» [159, с. 296].

Підсумовуючи, відзначимо, що національний складник відіграє в конфлікті п'єси важливу роль. Саме національний чинник стає у творі головною причиною роз'єднаності «шкідників»: по-різному уявляючи державу, яку б вони хотіли протиставити Радянському Союзу, зрештою всі вони виявляються переможеними, змушеними тікати, так нічого й не досягнувши. Особливу роль відіграє Карут – закордонний емісар, який, декларуючи українські національні погляди, на ділі, з погляду драматурга, представляє «європейську інтригу», в основі якої – розпалювання національної ворожнечі, що має зірвати плани радянської влади. Їм протиставляється конструктивна, на думку Є. Плужника, ідея радянської інтелігенції, для якої комуністичні ідеали переважають над національними.

Бачимо, що Є. Плужник, як митець свого часу, що бажає досягти успіху, але в той же час не загубити власної творчої індивідуальності, прагне поєднати об'єктивний погляд на події та відповідність державному запиту до драматургії. Автор вірить у те, що справжній художник може з пропагандистських лозунгів створити мистецький твір. Але письменникові не завжди вдається досягти поставленої мети, і в деяких місцях проявляється

справжня авторська позиція, а в деяких залишаються лише «олюднені» газетні штампи.

4.3. Проблема міжособистісних взаємин у трагікомедії «Змова у Києві»

Формування нового погляду на людину в радянському суспільстві в 1920 – 1930-х рр., настанова на створення «ідеального пролетаря» позначилися на змінах у міжособистісних взаєминах. Це привернуло увагу драматургів, таких як М. Куліш, І. Дніпровський, М. Івченко, М. Ірчан, Я. Мамонтов, Д. Бедзик та ін. Є. Плужника в цьому питанні цікавили в першу чергу два аспекти – боротьба поколінь у родині та стосунки між чоловіком і жінкою.

Конфлікт батьків і дітей у радянській літературі набуває особливого значення. Творення нового світу завжди пов'язане із ламанням старих уявлень, що актуалізує появу серйозних конфліктів у суспільстві. У Радянському Союзі до 1930-х рр. протистояння, пов'язані з різними поглядами громадян на більшовицьку систему, поглибилися й набули сталого характеру. Замість того, щоб шукати шляхи примирення, держава, навпаки, навіть певною мірою культивувала ідею про велику кількість «незгодних» у СРСР, оскільки це давало владі можливість говорити про внутрішніх ворогів та проводити «антишкідницьку» кампанію.

Своєрідною моделлю боротьби двох світів, «старого» та «нового», двох ціннісних систем у суспільстві став родинний конфлікт батьків і дітей. І саме це протистояння лягло в основу багатьох драматичних творів 1920 – 1930-х рр. Уже в п'єсах-агітках присутній конфлікт поколінь, спричинений різними поглядами батьків і дітей на новий світ та місце людини в ньому. Приміром, у п'єсі В. Чередниченко «Артистка без ролів» [237] донька актора Кирила Колесницького Алла всупереч волі батька пориває зі сценою, бо вона «тепер комуністка» [237, с. 51]. Батько не може зрозуміти вибору доньки, через що в родині виникають серйозні суперечності. Активно звертаються до

проблеми батьків і дітей і автори п'єс другої половини 1920-х рр. – початку 1930-х рр. Розколу в родині внаслідок революційних подій присвячена драма М. Івченка «Повідь»: дочка хуторянина Марійка вимушена «розриватися» між батьком, для якого червоні – грабіжники та вбивці, та коханим революціонером Корнієм [61]. У п'єсі Я. Мамонтова «Рожеве павутиння» дочка, яка сповідує ідеї комунізму, пориває з матір'ю та втікає з революціонером до міста. Драматурги постійно наголошували, що революція спричинила розкол не лише в суспільстві, але й у родині. Водночас ставлення до цієї проблеми в письменників було неоднакове. Для авторів п'єс-агіток (творів, що найповніше ілюструють основні більшовицькі гасла) розрив із рідними через ідеологічні переконання – це переважно необхідна жертва, що має допомогти відділити свідомих комуністів від ворожих елементів, які повинні бути «видалені» із суспільства. Деякі драматурги другої половини 1920 – початку 1930-х рр., осмислюючи цю тему, переважно переконують у тому, що розпад родини – це трагедія, яка знищує основи існування людини й може призвести до зникнення всього народу.

Проблема протистояння поколінь у постреволуційному суспільстві постійно хвилювала і Є. Плужника, який звернувся до неї в п'єсах «Професор Сухораб» та «Змова у Києві».

У трагікомедії «Змова у Києві» конфлікт батьків та дітей виявляється в боротьбі між двома поколіннями родини Лукашів, де батько та сини дотримуються протилежних політичних поглядів. Петро Олександрович Лукаш, так само, як і головний герой драми «Професор Сухораб», – представник так званої «перевихованої» «старої» інтелігенції. Саме питання про «стару» інтелігенцію постало в радянському соціумі достатньо гостро. З одного боку, представники цієї суспільної групи – носії тих цінностей, які радянська влада всіляко намагалася витіснити зі свідомості населення, замінивши їх новими. Через це «стара» інтелігенція становила небезпеку для комуністичного режиму й мала бути знищена. У той же час молода держава гостро потребувала спеціалістів, які могли б працювати на користь СРСР, а

також згодом «виростити» нове покоління вже радянських фахівців. Виходом було «перевиховання» певної частини «старої» інтелігенції, в цілому лояльної до нового режиму. Такий амбівалентний погляд на інтелігенцію спричинив появу в драматургії двох типів «старих» інтелігентів – «перевихованих» «старих» спеціалістів (О. Корнійчук «На грані») та «ворогів» (Я. Мамонтов «Його власність»).

Є. Плужник у трагікомедії «Змова у Києві» змальовує обидва ці типи, які й репрезентують два покоління родини Лукашів. Петро Олександрович Лукаш належить до «перевихованих» інтелігентів. Він, отримавши освіту та розпочавши кар'єру ще до революції, активно бере участь у будівництві нового комуністичного світу. Радянська Україна стає ідеалом для Лукаша, за який варто боротися, бо, на його думку, лише цей шлях може привести країну до успіху («Включивсь в добу напружено-робочу, / Щоб робітничий будувати світ, / Щоб Україну наново творити; / І хай беруть на суд мене, на звіт / І громадянство наше, й рідні діти, – / Моє сумління чисте! Так лише / Мого народу прислужуся долі, / Того народу, що посів уже, / Мовляв Франко, в народів вольнім колі!» [159, с. 293]). Герой захоплюється «новими» людьми – сильними, наполегливим, безкорисливими, відданими своїй справі. Для Петра Олександровича вони справжні творці майбутнього. І Лукаш-старший хоче долучитися до їхньої діяльності, стати співтворцем нового світу. У цьому якраз і виявляється «перевихованість» героя. Традиційно поняття «інтелігент» асоціюється із дискусіями, роздумами, ваганнями, натомість Лукаш прагне діяти. Причому він не просто виконує поставлені перед ним завдання, а виявляє ініціативу й навіть намагається долучитися до загальної «ударницької» кампанії:

«Лукаш

Але стривайте-бо! Якщо у вас тут виник
Смак до відвертости, й собі признаюсь вам,
Що я давненько вже працюю сам
Над корективами до нашого промпляну...

Кисличка

Звичайно, ріжете?

Лукаш

Підвищую» [159, с. 295–296].

Своїм щирим прагненням бути частиною пролетарського суспільства та працювати на його користь Петро Олександрович здобуває прихильність та повагу колег – робітників та молодих інженерів («Старий Лукаш... / У дошку свій! Такого чолов'яги / Не напитаєш другого ніде!» [159, с. 318]). Для них герой стає «своїм». У той же час у родині майже ніхто не підтримує Лукаша-старшого, що й робить його «чужим» у власному домі. Але, на відміну від, наприклад, професора Сухораба, Петру Олександровичу не треба тікати з дому в безвість. У нього є колектив, з яким герой може почувати себе спокійно та безпечно. Таким чином Є. Плужник унаочнює комуністичну тезу про те, що в радянському суспільстві традиційна родина як пережиток минулого має відійти на другий план, поступившись колективу – новому типу сім'ї.

Водночас драматург піднімає одне з найважливіших питань у суспільстві 1920 – 1930-х рр. – чи зможе колектив повністю замінити родину? На прикладі Лукаша-старшого автор демонструє, що необхідність робити подібний вибір – це особиста трагедія кожної людини. У зв'язку з цим у творі з'являється експресіоністичний мотив «розполовиненості» героя, який розривається між двома полюсами власної душі. Лукаш опиняється перед необхідністю робити вибір між працею заради світлого комуністичного майбутнього та життям власного сина. І герой, який «повністю поділяє всі заходи Радянської влади» [159, с. 281], у вирішальну мить не може відмовитися від своєї дитини. Він не просто не видає Аркадія владі, як мав би вчинити справжній комуніст, а навіть погоджується на вимоги шантажиста Кислички й починає діяти на користь інженерів-змовників. Це спричиняє розкол у душі героя, оскільки він заради порятунку сина має зрадити тому, у

що так вірив: «Мою пасивність куплено ціною / Твого [Аркадія] інкогніто... Ніхто зі мною / Не торгувався навіть! Ясно всім, / Що тільки розумом приймаючи моїм / Нову добу, під ноги їй не кину / Я серце батьківське! Ех, сину, сину! / / Не кожен батько в нас громадянин! / Бо правлено за це надто велику плату! / От я... не міг її сплатити...» [159, с. 352]. Цей конфлікт став уособленням загального зламу в суспільстві, яке виявилось розділеним через те, що вимоги більшовицької системи до «нової» людини виявилися занадто жорсткими, потребували зректись всього, навіть своїх рідних.

Антагоністами Лукаша-старшого виступають у першу чергу його брат Семен та сини Аркадій і Василь. Усі вони – представники «старої» інтелігенції, яка відмовилася «перевиховуватися». Семен Олександрович та Аркадій відповідають радянським уявленням про інтелігента як про освічену, виховану, культурну людину, у той же час позбавлену «соціальної волі», схильну до постійних коливань і сумнівів [222, с. 311]. Обидва персонажі – бездіяльні, не здатні до боротьби. Вони розчарувалися в тому, у що вірили, і тепер прагнуть просто спокійно жити, залишаючись осторонь новітніх суспільно-політичних процесів. Семен Олександрович та Аркадій не належать сучасності, і в цьому вони подібні до героїв творів А. Чехова, деяких п'єс Я. Мамонтова, першої драми Є. Плужника. У радянській драматургії подібні персонажі – здебільшого негативні герої. Вони, подумки залишаючись в минулому та відмовляючись стати повноцінними членами радянського соціуму, зрештою стають «зайвими» в ньому, а тому потенційно можуть нашкодити «справі комуністичного будівництва». Але, якщо Семен Олександрович до кінця залишається «бездіяльним інтелігентом», то Аркадій у кульмінаційний момент робить рішучий крок. Герой розуміє, що його минула діяльність не дозволить йому знайти своє місце в новому світі. Єдиний вихід для себе він вбачає в самогубстві, яке б мало очистити його перед суспільством та убезпечити його родину від подальших переслідувань. Таке художнє рішення наближує «Змову у Києві» до експресіоністської

драматургії, якій притаманне використання мотиву самогубства як очищення [165, с. 147].

Іншим є головний опонент Лукаша-старшого – його син Василь. Цей герой, на відміну від дядька та брата, не змирився зі своїм програшем. Василь чітко переконаний, що його справа ще не завершена, що майбутнє – за самостійною Україною, а не Радянською, а тому його боротьба – це не помста більшовикам, а важлива історична місія. Усвідомлення значущості власної діяльності вимагає від героя рішучості, безкомпромісності, через що він навіть готовий розірвати стосунки із власним батьком:

«Лукаш

Василью... Любий!.. Дорогий!

Прости мені! Ти ж добрий... ти ж людяний...

Ми ж батько й син...

Василь

Ми тільки громадяни.

До того ж ми, як бачиш, вороги!» [159, с. 337].

Привертає увагу те, що по суті цей герой – одинак. Він не має справжніх однодумців. На відміну від Лукаша-старшого, за межами сім'ї Василь не знаходить «нової родини». Розірвавши близькі взаємини з рідними, він змушений співпрацювати зі своїми ворогами, що стають його співниками на певний час. Василь утілює в собі практично всі риси, приписувані офіційною пропагандою внутрішнім ворогам радянської влади: інженер-інтелігент, шовініст, індивідуаліст, пов'язаний з «галицьким фашизмом» (саме він чекає на Карута, який має привезти вказівки та допомогу з Європи). Варто відзначити, що в 1930-ті рр. існував запит саме на таких негативних персонажів у драматургії, оскільки Василь – це достатньо яскравий прообраз майбутнього «терориста», до появи якого радянська влада поступово готувала населення.

Отже, основний конфлікт у творі відбувається між членами родини, що є активними прихильниками двох протилежних політичних позицій. Кожен із

них упевнений у власній правоті та готовий відстоювати свою думку. Цей конфлікт відображає одне з ключових протистоянь у радянській державі 1920 – 1930-тих рр., коли суспільство було поділено на кілька непримиренних груп, представники яких були переконані, що саме їх ідея може стати основою майбутнього щасливого світу. Драматургія в цей час була покликана переконати радянських громадян у тому, що всі проекти, які вже зазнали поразки, нежиттєздатні, а їхні прихильники – це озлоблені шкідники, терористи, які хочуть знищити диктатуру пролетаріату та повернути дореволюційну систему. Натомість проголошувалось, що СРСР – це країна майбутнього, яка створюється тут і зараз найкращими людьми свого часу.

Водночас Є. Плужник акцентує на тому, що докорінні зміни, яких вимагала радянська влада від населення, призвели до розколу всередині особистості та глибокої кризи в стосунках між найближчими людьми.

Побудова нового радянського соціуму, у якому класове мало перемогти особисте, спричинила трансформації не лише в родині, але й у стосунках між чоловіком і жінкою. Цій проблемі Є. Плужник також приділяє значну увагу.

У 1920 – 1930-ті рр. разом із загальними пошуками «нової» радянської людини відбулися трансформації й у поглядах на роль жінки та чоловіка в новому суспільстві. Як відзначили дослідники, створення образу «нової жінки» та «нового чоловіка» почалося в перші дні радянської влади й передбачало «формування та зміни офіційних дискурсів, що інтерпретували фемінність та маскулінність» [151]. При цьому основним завданням проголошувалося «звільнення» жінки від політичної та побутової нерівності. Для його виконання було вжито два типи заходів: розширення інфраструктури для звільнення жінки від «кухні та дитячої» та створення так званих жінвідділів, що мали «будити широкі маси жінок, пов'язувати їх із партією» [107, с. 123]. У підсумку роль жінки суттєво змінилася: вона отримала законодавчо закріплені рівні права із чоловіком, стала репрезентантом родини в суспільстві, отримала можливість виконувати

нетрадиційну для неї роботу («Вони [жінки] працювали комбайнерами в селі, будівельниками та залізничними працівниками в місті, керували машинами, були водіями трамваїв, вантажівок, машиністами підйомних кранів» [151]). Жінка позбавилася великої частини своїх характеристик (берегиня домашнього вогнища, господиня, вихователька дітей тощо), натомість набула тих, що традиційно були властиві чоловікам (робітниця, керівник тощо).

Відзначимо, що політика, спрямована на «вивільнення» жінки, спричинила трансформації образу чоловіка в суспільстві. «Маскулінізація» жінки призвела до певної «фемінізації» чоловіка. Утративши свою роль голови родини, чоловік не лише втратив владу над жінкою, але й більше не був змушений її захищати. За нього це робила держава. Жінка працювала так само багато, як і чоловік, а тому роль годувальника родини він також утратив. Дослідники відзначають, що «нова гендерна система в умовах державного регулювання заклала міну вповільненої дії посиленого атрофування відповідальності чоловіків за свої сім'ї, поступової моральної деградації і навіть маргіналізації» [151].

Характер стосунків між чоловіком і жінкою в цей час змінюється не лише під впливом зрушень у гендерній системі. Важливу роль у цьому процесі відіграє держава, яка намагалася не тільки вкорінити нові погляди на чоловіка та жінку, але й встановити офіційні норми, що мали б регулювати стосунки між статями, таким чином дозволивши владі всебічно контролювати життя громадян. І в першу чергу було поставлено завдання вивести взаємини між чоловіком і жінкою за межі виключно почуттєвої сфери. Так, наприклад, поняття кохання визначалося провідними тогочасними ідеологами як «нерозривне поєднання тілесного потягу та відчуття обов'язку перед колективом» [171, с. 208]. Відповідні зміни відбулися і в уявленнях про подружжя. Згідно з більшовицькою ідеологією родина – це «першоячейка радянського суспільства, яка підпорядковувала режим своєї життєдіяльності вимогам радянського трудового

колективу» [172], а тому основою шлюбу мала стати єдина політична позиція майбутнього подружжя.

Природнім був інтерес драматургів до проблеми гендерних трансформацій, змін у характері взаємин між чоловіком і жінкою в радянському соціумі. У п'єсах 1920 – 1930-х рр. з'являються своєрідні ілюстрації суспільних дискусій, які відбувалися навколо цих питань. Так, драматурги зображують різні типи жінок (жінка-друг чоловіка-революціонера («Хто кого?» Д. Бедзика), жінка-воїн («Яблуневий полон» І. Дніпровського), жінка-робітниця («Любов і дим» І. Дніпровського), жінка-ворог («97» М. Куліша), жінка-«міщанка» («Яблуневий полон» І. Дніпровського), різні моделі стосунків між чоловіком і жінкою (кохання між революціонером та жінкою з ворожого табору («Патетична соната» М. Куліша), «пролетарське кохання» («Хто кого?» Д. Бедзика), взаємини між «шкідниками» («Любов і дим» І. Дніпровського) тощо). Достатньо показовою є п'єса М. Куліша «Народний Малахій», у якій утверджується думка про те, що сучасна родина, яку прагнуть створити більшовики, – це божевільня, де кохання – «голубая мара, себто – мрія...» [103, с. 35].

Є. Плужник у трагікомедії «Змова у Києві», дотримуючись свого основного задуму, прагне показати різні погляди на проблему міжособистісних стосунків у радянському соціумі. Для цього він створює «любовний чотирикутник», до якого увійшли носії різних ідейних поглядів – художник Кирило, поет-конформіст Безмежний, молодий радянський інженер Петренко та Валентина Лукаш.

На прикладі Кирила – першого чоловіка Валентини – автор розкриває проблему традиційного погляду на подружжя. Для Кирила шлюб – це кохання, вірність, а тому поняття «вільних стосунків», що з'явилося в більшовицькому суспільстві, для нього чуже та неприйнятне («Господар з дому, а зальотник – в дім! / Та, певне, до смаку не всім / Такий «комуністичний» побут!» [159, с. 304]). Так само чужим і ворожим для Кирила є весь новий світ, що позбавив його коханої жінки і, як наслідок,

можливості творити. Як і персонажі експресіоністської драми, герой опиняється у ворожому світі, у якому не може знайти свого місця. Боротися з ним герой – інтелігент та митець – не здатний, і єдиний вихід для себе він вбачає у втечі від самого себе та від інших («Подався десь. Він дома й не бува... / Як кинув пензлі – відцурався й хати... / І ще помітила: почав він запивати... / Сердешний хлопець! Бідна голова!» [159, с. 298]). Цим герой подібний до персонажа першої драми Є. Плужника – професора Сухораба, який також вирішує конфлікт із «новим» світом та власними дітьми, втікаючи з дому.

Варто відзначити, що Кирило – це не просто представник «старої» інтелігенції. У першу чергу він – митець, який у всіх своїх діях керується емоціями, поривами, а не розумом, чим відрізняється від героїв-пролетарів. Для Кирила існують дві основні цінності – творчість і Прекрасна Дама. Злам у душі, спричинений усім, що відбувається, не дозволяє йому творити, а тому для нього важливою залишається лише Валентина. Його світ обмежується цією жінкою, заради якої він готовий на будь-які жертви. Коли ж дружина йде до інженера Петренка, почуття Кирила переростають у відчай, і в цьому стані герой, «безвільний раб сліпої пристрасти» [159, с. 404], стає причиною трагедії в родині Лукашів.

Антагоністом Кирила виступає молодий радянський інженер Андрій Петренко, який є втіленням ідеального образу пролетаря – молодий енергійний фахівець, ідейний комуніст, який метою свого життя вважає боротьбу за радянську державу. Усіма його діями керує почуття обов'язку. Це «новітній герой роману», «мужчина – первый сорт» [159, с. 354], персонаж, пошуками якого займалася радянська література. Андрій – сильна цілісна особистість, людина дії, розуму, сили. Свої ідейні переконання він ставить вище за почуття та емоції. Цим, на думку самого персонажа, він вигідно відрізняється від слабкодухих та бездіяльних інтелігентів («Вас медом не годуй, / А дай лиш про «чуття» порозмовляти! / Знічев'я кожен з вас в собі копатись звик... / <...> Ми діємо! І доки живі, доти / Один закон для

нас усіх – хоти! / Там наголос на слові, тут – на волі. / Тож декламація й розумування голі / І ділу нашому, і почуттям – чужі! / <...> Сила не збіднює. А сила – простота. / В кого гаряче серце, кров густа, / В того міцні бажання і здорові, – / Поменше слів, побільше м'яса й крові» [159, с. 301]).

У стосунках із жінками Петренко також залишається «ідеальним пролетарем»: він упевнений, що кохати можна тільки ту жінку, що поділяє його політичні переконання («Хто не полюбить наше спільне діло, / Тих полюбити нам несила!» [159, с. 401]). Андрій за своєю суттю – будівник, усе його життя складається з виконання конкретних важливих завдань. До своїх взаємин із Валентиною герой також ставиться як до відповідального завдання, котре він повинен виконати якнайкраще, і через це його настільки дратує те, що ці стосунки – лише «напівроман» («Напівчуття... напів якесь повідло!» [159, с. 302]). Петренкові в усьому потрібен результат, навіть у стосунках із жінкою. В іншому випадку він не бачить сенсу їх продовжувати («Ти ж, Валюшко, зрозумій – / Не можна далі так! Не стане сил у мене! / Або повстане десь холодний розум мій / На почуття безглузде... бо шалене! / Так або так! Моя або...» [159, с. 302]). Через це й невзаємне кохання, нереалізовані почуття для Андрія – це все деструктивні елементи, яких справжній комуніст має вольовим рішенням позбутися («Кохання, що тебе не бадьорить, / Перемагати треба! Хай на мить / Застогне серце з болю – пересилуй!» [159, с. 303]).

Прикметно, що саме стосунки із Валентиною стають найбільшим випробуванням для Петренка-пролетаря. Від самого початку роман із цією героїнею для Андрія небезпечний, оскільки вона – інтелігентка, а отже, потенційний ворог. Інженерові постійно нагадують на заводі, що жінка-ворог може негативно вплинути на нього та перетягти на свій бік («Жіноцтво знаєш ти? То в сміхи, то заплаче, / То й знову пестощі, а ти й розм'як!» [159, с. 329]). Зрештою Петренкові доводиться робити вибір між коханням та обов'язком. І він виправдовує свою відповідність «ідеальному образу»: дізнавшись, що Валентина приховала від нього інформацію про

брата-ворога, Андрій, не замислюючись, розриває з нею стосунки. На відміну від багатьох героїв драматургії 1920 – 1930-х рр. («Патетична соната» М. Куліша, «Яблуневий полон» І. Дніпровського тощо), Петренко жодної миті не сумнівається. Валентина, яка не змогла стати для нього товаришем, не зрозуміла, зрадила його, відразу перетворюється на ворога: «Твоя провина, / Що ворог мій – тобі не ворог! О! / Раз ти ховаєш ворога мого, / Значить, байдужа ти, чужа людина / У справі тій, що в ній життя моє! / Так або так! Все інше гра нечиста! / В твоїм чутті до мене хиба є: / Ти в чоловікові не бачиш комуніста! / Ти помилилася!» [159, с. 401]. Відзначимо, що такий тип персонажа, властивий радянській літературі, органічно вписувався і в парадигму пошуків експресіоністської драматургії, для якої характерним є творення героя, який би був здатний «подолати власну хіть в ім'я ідеї» [13, с. 6–7].

Протилежністю слабкого Кирила і категоричного Петренка є поет Безмежний. Цей герой репрезентує тип пристосуванців – людей, які заради покращення власного матеріального та соціального становища готові постійно змінювати свої погляди. Персонажі-конформісти достатньо часто з'являються в драматичних текстах 1920 – 1930-х рр. (твори І. Кочерги, Д. Бедзика та ін.). Це обумовлено тим, що в постреволуційній дійсності людей, які лише зовні приймали нові «правила гри», ставало все більше.

Є. Плужник і раніше звертався до осмислення пристосуванства, зокрема в п'єсі «Професор Сухораб» (молодше покоління Сухорабів, поет Міхуватий). У трагікомедії «Змова у Києві» драматург поглиблює цю тему. Якщо, наприклад, у «Професорі Сухорабі» поет Міхуватий показаний, як «продукт» більшовицької системи, то Безмежний – це «вічний конформіст», він пристосовується до будь-яких обставин (спочатку герой «мостивсь в поети УНР...» [159, с. 342], згодом – голосно та палко почав співати оду комунізму). Прикметно, що Безмежний навіть не намагається приховати свою нещирість, навпаки, спілкуючись із Лукашами, він постійно підкреслює це: «Піду до себе... й може, напишу... / Поезійку про патос

Дніпрельстану...[159, с. 298]. Герой переконаний, що головна мета життя кожної людини – це вижити, досягти успіху за будь-яку ціну («Один закон я знаю знаменитий – / За всяку ціну жити й пережити!» [159, с. 287–288]). І радянське суспільство виявляється ніби створеним для таких, як він, а тому Безмежний комфортно почуває себе в ньому («Поет уславлений, а не якесь мурло / На кшталт Петренка!...» [159, с. 288]). Він з іронією сприймає суперечки між Лукашами, пафосні виступи Петренка, оскільки вважає, що ця політична боротьба не має жодного сенсу, а майбутнє все одно за такими, як він.

Самовпевненість Безмежного виявляється й у його стосунках із Валентиною. Незважаючи на неприхильність героїні, поет переконаний, що вона буде із ним, оскільки Валентина так само, як і він, не має жодних сталих суспільно-політичних поглядів і знаходиться десь на межі «старого» та «нового» світу («Ти занудилася в оточенні рідні, / Людей консервативних; твій Кирило – / Ні се ні те, ні масло ані мило... / А ти ж, Валюшенько, людина вольова! / Тобі потрібні сила, не слова! / Потрібний чин тобі, хоч би й химера чиста! / Так, Валю, ти й дійшла до комуніста. / Та вір мені, голубко, він і ти – / «Дистанция огромного размера»! Її не так-то легко перейти / Тридцятилітній доньці інженера! / Ні, хто в минуле вріс і вшир, і вглиб, / Зростеться із сучасністю навряд той... / Ми комунізм прийняти ще змогли б, / А комуністи... це занадто! / І бачить око, та... зелений виноград! / Отже, поспробуєш, та й вернешся назад. / А заспокоїшся ти, Валю, аж зо мною, / Людиною активною й новою... / В потрібній мірі. Отже, як хоти – / Однаково моєю будеш ти!» [159, с. 340]). Зрештою в боротьбі за Валентину Безмежний насправді виходить переможцем, що підкреслює те, що в новому світі, заради якого важко працюють пролетарі, найкраще живуть саме конформісти, котрим задля досягнення своєї мети достатньо лише пафосно повторювати комуністичні пропагандистські гасла.

Любовний чотирикутник, що лежить в основі особистісної колізії в трагікомедії, замикається на Валентині – жінці, за яку й борються Кирило,

Петренко та Безмежний. Вона представляє собою тип «нової» жінки, але не зовсім у тому розумінні, яке вкладалося в це поняття більшовицькою ідеологією. Героїня не була від початку «прив'язана до кухні», оскільки родина Лукашів має хатню робітницю, працювати ж на заводі чи обіймати важливу партійну посаду вона також не прагне. Образ Валентини ближчий до модерністської драматургії (В. Винниченко, Леся Українка, Є. Карпенко та ін.), у якій «нова» емансипована жінка в першу чергу отримує право сама вирішувати свою долю, зокрема обирати чоловіка.

Відзначимо, що головна героїня «Змови у Києві» – достатньо нетиповий персонаж для драматургії 1920 – 1930-х рр., оскільки не має жодних сталих політичних переконань. Натомість цей образ близький до експресіоністського погляду на жінку як втілення «землі, природи, хтивості, плотської чуттєвості» [13, с. 6–7]. На відміну від героїнь М. Куліша, І. Кочерги, Д. Бедзика та ін., Валентина живе почуттями, інстинктами («Сьогодні ти захоплюєшся ним, / А ще недавно ти захоплювалась мною... / А ділом захопилася хоч одним? / Ідеєю якоюсь хоч одною / Ти захопилася? Ніколи і ніяк!» [159, с. 354]). Головною цінністю для неї є «умілість, певність, хист; / А головне – це сила, сила й сила!» [159, с. 305], а тому вона завжди підтримує ту ідеологію, яка є панівною в той чи інший час. Саме через це в часи УНР Валентина була щаслива з інтелігентом Кирилом, а після приходу до влади більшовиків захопилася комуністом Петренком. Сила, яку випромінює інженер, настільки велика, що героїня заради цього «ідеального чоловіка» готова, не вагаючись, розлучитися з Кирилом, переїхати з комфортного батькового будинку та оселитися в невеличкій кімнаті Андрія. При цьому виявляється, що, поринувши у власну пристрасть, вона не розуміє того, що комуністу Петренкові шлюб, побудований лише на почуттях, не потрібен.

Є. Плужник зображує конфлікт, пов'язаний із різними поглядами на стосунки між чоловіком і жінкою у більшовицькому середовищі. Драматург акцентує, що в соціумі, який розділився на кілька протилежних таборів,

навіть в особистій сфері почуття стають другорядними, поступаючись обов'язку. Те ж, що зрештою Валентина, яка завжди обирає лише переможців, залишається з Безмежним, доводить, що саме пристосуванці стають наймогутнішою силою в радянському суспільстві.

Отже, Є. Плужник, художньо досліджуючи тему міжособистісних стосунків, прагне осмислити, яким чином комуністичні гасла про переважання класового над особистим позначились на житті окремих людей. Для цього він звертається до аналізу двох аспектів – протистояння батьків і дітей та стосунків між чоловіком і жінкою в радянському суспільстві. Зрештою автор доходить висновку, що декламовані тези про підпорядкування почуттів обов'язку на ділі призвели до руйнування традиційних уявлень про родину, кохання, шлюб. Лише «ідеальні» пролетарі та молоді інженери виявилися спроможними повністю дотримуватися цих нових правил, натомість для більшості населення подібна трансформація ключових життєвих орієнтирів стала причиною особистої трагедії.

Прикметно, що вплив експресіоністської драматургії на трагікомедію Є. Плужника найяскравіше виявився саме в розкритті проблеми міжособистісних стосунків. Виразно експресіоністським є образ Лукаша-старшого. Герой опиняється перед вибором, який не має правильного рішення, оскільки в будь-якому разі принесе страждання персонажеві та його близьким. Перед подібною проблемою вибору опиняється й син Лукаша Аркадій, котрий, намагаючись знайти своє місце в новому світі, не тільки сам зазнає фіаско, але й наражає на небезпеку всю свою родину. І єдиним виходом для нього стає самогубство, яке він сприймає як звільнення та спокуту за власні гріхи. В експресіоністичному ключі у тексті розглянуто й конфлікт між інженером Петренком та Валентиною, який виявляється протистоянням чоловіка – «нової людини», цілісної, вольової, рішучої, здатної діяти, – та жінки, яка, живучи інстинктами, заважає йому «започаткувати «нову реальність» [13, с. 7]. Для того, щоб виконати свою місію творення нового світу, «новий» герой має перемогти власні почуття та

розірвати стосунки із жінкою-ворогом. Саме так і вчиняє Андрій Петренко, дізнавшись, що його кохана «зрадила» його ідеали.

Висновки до розділу 4

Трагікомедія «Змова у Києві» відкрила новий етап у драматичній творчості Є. Плужника. Після двох перших п'єс, які так і не були інсценізовані, письменник вирішив створити такий текст, який би зацікавив режисерів і міг би бути виставлений на сцені професійного театру. Тому Є. Плужник звертається до художнього ресурсу п'єси-агітки, яка знову набула популярності на початку 1930-х рр. При цьому автор прагне наповнити цю художню форму новим змістом. Беручи за основу типовий «антишкідницький» сюжет агітаційної п'єси, драматург суттєво розширює його межі, погоджуючи тему боротьби зі шкідниками з проблемами міжнаціональних та міжособистісних взаємин.

Варто відзначити, що всі художні прийоми, котрі використовує Є. Плужник у творі, підпорядковані основному авторському задумові – написати п'єсу, яка б вповні відобразила всі суперечності, що існували в Радянській Україні в 1920 – 1930-ті рр., подати немов «енциклопедію» тогочасного життя. Для цього автор створює галерею образів, у якій кожен персонаж репрезентує один із поглядів на важливі проблеми радянського соціуму. Драматург намагається не просто змалювати ті чи інші суспільні групи та відобразити суперечності між ними. Його мета – зрозуміти причини їхньої діяльності. Так, зображуючи шкідницьку змову на заводі, автор усі основні «шкідницькі» дії виносить за межі сцени. Натомість його головна увага спрямована на мотивацію ворожих учинків героїв. Частково жертвуючи динамікою дії, Є. Плужник «дозволяє» кожному з героїв висловити та обґрунтувати свою позицію. Те, що змовники у творі – представники різних сил, дає можливість розкрити причини та цілі різних груп людей, невдоволених новою системою (простих робітників, утомлених

постійною боротьбою та важкою працею, російських монархістів, які прагнуть відновити Російську імперію, українських націоналістів, котрі борються за незалежність України, «шпигунів» із Європи, які намагаються послабити Радянський Союз).

Важливу роль у творі відіграє й національне питання, яке набуло особливого значення в Радянській Україні у зв'язку зі згортанням політики українізації та звинуваченнями українців-галичан у фашизмі, що все частіше з'являлися на сторінках періодичних видань та в офіційних промовах партійних діячів. Розкриваючи цю проблему, Є. Плужник прагне з'ясувати, який шлях має обрати Україна, щоб досягти найбільшого успіху. Змальовуючи дискусію між прихильниками незалежної України та України в складі СРСР чи Російської імперії, драматург дає зрозуміти, що майбутнє можливо лише для Радянської України. Але в той же час Є. Плужник, повністю заперечуючи можливість реваншу російських шовіністів та не надаючи жодних перспектив «іноземцям-шпигунам», відкритим залишає питання щодо українського націоналізму. На відміну від монархістів та «шкідника»-галичанина, які втекли за першої ж небезпеки, герой-націоналіст і після викриття змови прагне продовжувати боротьбу, оскільки вона вже вийшла за межі його особистих інтересів та стала важливою місією, заради якої можна навіть пожертвувати життям.

Окрім питань суспільно-політичних, Є. Плужник зупиняється також і на проблемі міжособистісних стосунків в СРСР. Художньо осмислюючи декларовану ідею про перевагу класу, колективу над родиною, почуттями, автор розглядає два основні аспекти – боротьбу поколінь у сім'ї та стосунки між чоловіком і жінкою. У підсумку виявляється, що суспільство не готове до подібної радикальної переоцінки цінностей, а тому до кінця вірним ідеям комунізму може бути лише «ідеальний пролетар» і водночас інженер Андрій Петренко. Інші ж герої виявляються слабкими – такими, що не відповідають вимогам нового часу. Вони не здатні поступитися власними почуттями, родинними зв'язками заради інтересів держави. Це спричинює розкол у їхніх

душах і відмежовує від усіх тих перетворень, що відбувалися в той час у Радянському Союзі.

Особливістю цього твору є відчутний вплив експресіоністської естетики, що виводить «Змову у Києві» за межі традиційної п'єси-агітки. У тексті можемо виділити наступні риси, властиві експресіонізму: мотив трагічного безсилля, нікчемності та слабкості людини, що протистоїть дійсності, творення «нового героя», який може збудувати новий світ, посилена увага до проблеми вибору, вини та кари, використання мотиву самогубства як покути за гріхи, очищення, відмова від усього «зайвого», узагальнення, схематизм, піднесеність мови, підвищена емоційність тощо.

Загалом у трагікомедії «Змова у Києві», незважаючи на відчутний вплив провладної ідеології, Є. Плужник здійснив спробу відійти від примітивних штампів і художньо осягнути основні проблеми сучасного йому соціуму, віднайти причини існуючих суспільних конфліктів та спрогнозувати їхні можливі наслідки.

ВИСНОВКИ

Драматична творчість Є. Плужника припала на добу реформування українського театру. Із встановленням радянської влади змінилися основні чинники, які впливали на театральне мистецтво та які мав враховувати драматург, котрий сподівався побачити свою п'єсу на сцені. По-перше, театр було обрано владою як одне з основних знарядь агітації, що зумовило появу чітких вимог до змісту та форми драматичних текстів. Офіційна критика постійно наголошувала, що справжній радянський твір мав бути чітким, зрозумілим та нести конкретну думку, яка б відповідала комуністичній ідеології та загальній лінії партії. Другим фактором, що обумовив художні особливості п'єс того часу, стали перетворення в структурі театральної публіки: на зміну інтелігенції до театру приходить глядач-пролетар. Відповідно трансформувалися й глядацькі запити: замість творів, у яких розкривалися складні проблеми буття, новий глядач вимагав доступних, прозорих, простих п'єс, які б відображали революційні події, побут простої радянської людини тощо. Іншим чинником, що вплинув на зрушення в театральному мистецтві, стала поява нового автора. Відійшла в минуле драматургія, яка була сформована в часи раннього модернізму. Багато авторів старшого покоління не сприйняли нових суспільно-політичних умов та емігрували. Це зумовило прихід до драматичного та театального мистецтва авторів-початківців – колишніх селян, робітників, червоноармійців. Саме такі драматурги найкраще розуміли, чого вимагає новий глядач, проте через відсутність відповідної освіти та письменницького досвіду їхні п'єси часто мали серйозні художні прорахунки.

Таким чином, нове театральне мистецтво переважно орієнтувалося на пролетарську публіку, натомість п'єс для глядача-інтелігента відчутно бракувало. Освічена публіка мала задовольнятися переважно класичним репертуаром. Сучасних українських творів для інтелігенції було надзвичайно

мало (деякі п'єси Я. Мамонтова, М. Куліша та ін.). Заповнити прогалину прагнув Є. Плужник. Особливо це помітно у його перших творах «Професор Сухораб» та «У дворі на передмісті». Згадані п'єси, позначені впливами «нової драми», можна умовно віднести до першого етапу драматичної творчості Є. Плужника. Хоча слід відзначити, що і в межах цього етапу прослідковується певна еволюція автора.

П'єса «Професор Сухораб», яка стала драматургічним дебютом Є. Плужника, – це один із небагатьох тогочасних українських творів про інтелігенцію та для інтелігенції. Автор осмислює проблеми, які з'явилися в середовищі, котре ще донедавна було одним із найавторитетніших у суспільстві, а потім умить опинилося на маргінесі. У п'єсі драматург передає той стан розгубленості, невпевненості, зневіри, песимізму, що панував в інтелігентському колі. Герої драми втратили міцний ґрунт і ніби «зависли» у порожнечі, яка їх оточила. У нових умовах вони змушені шукати своє місце в житті. Молодше покоління йде найпростішим шляхом: відмовляється боротися із тим, що від нього не залежить, і обирає пристосуванство як життєву філософію. Не може знайти свого «ґрунту» лише професор Сухораб – типовий інтелігент, професор, носій «дореволюційного» ціннісного комплексу. Від початку він захоплюється новим світом, який швидко твориться довкола, і навіть долучається до загальної праці заради майбутнього. Але зрештою Сухораб усвідомлює, що його перші враження від радянського суспільства виявилися оманною, що поряд із «ударницькою» працею процвітає конформізм, фальш, корупція. Погодитися із таким станом речей герой не може й тому опиняється в опозиції до всього нового світу. Він залишається абсолютно самотнім, його не підтримують навіть найближчі родичі. Жодних перспектив для себе він уже не бачить, оскільки боротьба із часом від початку програна. Отже, його вже нічого не тримає, і єдиним виходом для героя стала втеча з дому, в якому він давно став чужим та зайвим. Таким чином Сухораб опиняється в ситуації «бездомності», характерної для тогочасної інтелігенції.

В українській радянській драматургії до п'єс схожої тематики можемо лише частково віднести невелику кількість творів (наприклад, деякі п'єси Я. Мамонтова, М. Куліша). У той же час у «Професорі Сухорабі» виразно прослідковуються риси «чеховської» «нової драми»: сучасна тематика, субстанційний внутрішній конфлікт, що ґрунтується на протистоянні людини та світу, майже повна відсутність експозиції, винесення колізії за межі сцени, послаблена подієва основа, фрагментарність, звернення до інтелігентського середовища, відсутність однозначно позитивних і негативних героїв, наявність підтексту, важливість символів, деталей, звукових та зорових ефектів, частотне вживання фігури умовчання тощо.

Наступним етапом у становленні Є. Плужника-драматурга стала п'єса «У дворі на передмісті», визначена автором як комедія. У цьому творі увага письменника зміщується з інтелігентського середовища на міщанське. Прикметно, що міщани, так само, як і інтелігенти, в радянському суспільстві перебували на узбіччі, оскільки не належали до панівної суспільної групи – пролетаріату. Двір на передмісті у Є. Плужника стає символом «узбіччя» життя. Його мешканці, опинившись на межі між центром та провінцією, насправді залишаються поза межами нового світу. Їхнє життя ніби завмерло, усі суспільні зміни до них доходять із запізненням та сприймаються ними формально, поверхово, з недовірою. З усіх нових віянь їх цікавлять лише ті, що безпосередньо стосуються їхнього власного життя (ідея «вільних стосунків», економічні новації тощо). Відмежувавшись від навколишньої дійсності, того, що існує поза межами двору, герої занурюються в особисті проблеми, пов'язані в першу чергу із любовними переживаннями.

Проблема родини, яка є основною у творі, стала відгуком на суспільну дискусію щодо нових уявлень про шлюб. Загалом це питання піднімається в багатьох тогочасних п'єсах (М. Куліш, М. Івченко, Д. Бедзик, Я. Мамонтов, І. Дніпровський та ін.), але здебільшого воно не стає центральним, поступаючись соціально-політичним. Натомість Є. Плужник зосереджується саме на темі сім'ї. Він розглядає декілька моделей родини, як «старої», так і

«нової». Для того, щоб розкрити відмінності між ними, автор ставить їх перед розв'язанням однакової для всіх проблеми – подружньої зради. Зрештою у п'єсі не виявляється жодної щасливої родини. І причина того не стільки у впливах часу, скільки в самій суті «міщанського болота». Зосередившись на буденних побутових проблемах та пошуку нових вражень, герої відмовляються від можливості бути щасливими в сімейному житті. Загалом п'єса «У дворі на передмісті» – не надто типова для української драматургії 1920 – 1930-х рр., оскільки тут відсутні позитивні персонажі, які б мали стати прикладом для наслідування.

Відзначимо, що Є. Плужник, змальовуючи міщанське середовище, відходить від досвіду «інтелігентської» чеховської драматургії і звертається більшою мірою до типу «міщанської» п'єси Максима Горького та І. Сургучова. І так само, як і в драмі «Професор Сухораб», у п'єсі «У дворі на передмісті» ми знаходимо деякі впливи естетики «нової драми», що виявляються в особливостях творення конфлікту, персонажів, частотному вживанні пауз, використанні звукових та зорових ефектів тощо.

Другий етап у драматичній творчості Є. Плужника – трагікомедія «Змова у Києві» – засвідчив серйозний авторський поворот і в тематиці, і в естетиці. Працюючи над цією п'єсою, драматург ставив за мету створити текст, який би відобразив усі основні конфлікти радянського суспільства. На думку автора, цей твір мав стати вершиною всієї його творчості, а тому обов'язково повинен був з'явитися на сцені. Для цього Є. Плужник відмовляється від інтелігентської «нової драми» й звертається до досвіду пролетарської п'єси-агітки. Автор здійснив спробу підпорядкувати цю поширену в 1920 – 1930-х рр. художню форму серйозному задумові.

Йдучи за основними партійними вказівками щодо драматичних текстів, Є. Плужник основний сюжет п'єси будує навколо шкідницької змови на заводі. Слід зауважити, що тема шкідництва, яка стала відображенням загальносуспільної «антишкідницької» кампанії, була однією з найпопулярніших у радянській драматургії кінця 1920 – початку 1930-х рр. і

розглядалась у творах як маловідомих авторів (І. Онищенко, П. Горбенка, О. Струменка та ін.), так і визнаних драматургів того часу (І. Дніпровського, Я. Мамонтова, І. Микитенка та ін.). Особливість п'єси Є. Плужника полягає в тому, що автор намагається не просто відтворити діяльність шкідників на заводі, але й проаналізувати причини ворожості представників тих чи інших суспільних груп. Майже кожен герой-опортуніст розлого пояснює, що саме штовхнуло його на шлях шкідництва: робітників – втома від постійної боротьби та нерозуміння доцільності перевищення норми; російських монархістів – політика українізації та радянська ідея рівності між інженерами та робітниками; українських самостійників – прагнення створити незалежну Україну; шпигунів із Європи – необхідність послабити Радянський Союз.

«Шкідникам» у творі протиставляється новий тип свідомих героїв (робітників та молодих інженерів), які метою свого життя вважають понаднормову роботу заради майбутнього радянської держави. Праця для них перетворюється на святий обов'язок, а тому навіть небажання перевищувати норму сприймається як потенційне шкідництво.

Поряд із «шкідницьким», у трагікомедії висвітлено й національне питання. На відміну від більшості своїх колег-сучасників (І. Дніпровського, І. Микитенка та ін.), Є. Плужник не просто засуджує прояви націоналізму в радянському суспільстві, а намагається розібратися в причинах неприйняття певними групами ідеї інтернаціональної держави. Особливого значення в п'єсі набуває протистояння між російськими монархістами та українськими шовіністами, яке стало актуальним у зв'язку із впровадженням та подальшим згортанням політики українізації. Аналізуючи цю проблему, драматург зрештою доходить висновку, що суперечки навколо національного питання небезпечні для існування держави, оскільки потенційно можуть викликати конфлікти не лише між окремими «шкідниками», але й в усьому суспільстві. На противагу «шкідникам» позитивні герої-«ударники» у творі виступають прихильниками радянської України, оскільки впевнені, що в СРСР створені всі умови для повноцінного розвитку українського народу. Подібний погляд

близький до націонал-комуністичного, який сповідувала значна частина тогочасної української радянської інтелігенції.

Прагнучи зобразити загальну картину життя українського соціуму початку 1930-х рр., Є. Плужник не міг оминати й проблему міжособистісних стосунків. Радянська влада, формуючи нову суспільну систему, намагалася контролювати не лише професійне та громадське життя людини, але й особисте. Це спричинило дискусію в суспільстві та знайшло відображення в літературі. Є. Плужник зосередився на двох основних проблемах, до яких уже звертався раніше, – протистоянні поколінь у родині та взаєминах між чоловіком і жінкою.

Тема батьків і дітей, поширена в драматургії 1920 – 1930-х рр. («Повідь» М. Івченка, «Артистка без ролів» В. Чередниченко тощо), в Є. Плужника набуває нового звучання, оскільки прихильником нового світу виступає саме батько, у той час як діти не є апологетами ідей комунізму. Прикметно, що конфлікт батьків і дітей у «Змові у Києві» має спільні риси із конфліктом у п'єсі «Професор Сухораб». В обох творах батько – це «перевихований інтелігент», який щиро захоплюється комуністичними ідеями і прагне стати співтворцем нового світу. Натомість діти або прагматично підлаштовуються до нового режиму («Професор Сухораб»), або активно протистоять йому («Змова у Києві»). Зрештою батько виявляється чужим у власній родині. Але герой «Змови у Києві», на відміну від професора Сухораба, залишившись один, не змушений тікати у безвість. Він – радянський інженер, а тому має альтернативну родину – свій заводський колектив. Відповідно зникає мотив бездомності, розгубленості, самотності, властивий «інтелігентській» драматургії. У старшого Лукаша є висока мета, чіткий план дії, міцна опора, упевненість у завтрашньому дні. Але Є. Плужник прагне більш глибокого аналізу проблеми. Для цього він створює межову ситуацію, у якій герой повинен зробити вибір – вірність комуністичній ідеї чи життя сина. Автор виводить конфлікт поза межі «агітаційного» протистояння між пролетарями та внутрішніми ворогами. Боротьба відбувається у внутрішньому світі самого

персонажа. Лукаш обирає сина – і втрачає свою опору. Тепер він, відкинутий родиною, не може бути повноцінною частиною колективу, який він таким чином зрадив. На відміну від професора Сухораба, Петро Олександрович розчаровується не в сучасному світі, а у власній неспроможності відповідати високим вимогам, що висувалися до справжнього комуніста. Внаслідок цього герой опиняється в ситуації трагічного безсилля, властивого персонажам експресіоністської драматургії. Автор робить висновок, що ідея швидкого «перетворення» людини, яку активно впроваджували в радянському суспільстві, призводить до морального знищення особистості, яка опиняється між двох світів.

Проблема стосунків між чоловіком і жінкою пов'язана в першу чергу зі змінами в гендерній системі та втіленням ідеї «вільних стосунків». Обидва ці моменти йшли врозріз із традиційними уявленнями про шлюб та викликали суперечки в суспільстві, на які активно відгукувалися митці. Є. Плужник, який уже присвятив одну п'єсу проблемі кохання та родини в міщанському світі, прагне осмислити, як саме нові віяння вплинули на характер стосунків між чоловіком і жінкою в інтелігентському та пролетарському середовищі. Драматург зображує любовний чотирикутник, який дозволяє йому розглянути відразу кілька аспектів обраної проблеми: «фемінізація» чоловіка в умовах «маскулінізації» жінки; занепад традиційного шлюбу, який за новими законами може бути легко розірваний за бажаннями однієї зі сторін; емансипація жінки.

Але найбільшу увагу Є. Плужник приділяє конфлікту між обов'язком та почуттями в стосунках між чоловіком і жінкою, оскільки це протистояння набуло особливого значення в радянському суспільстві. Подібно до героїв інших драматичних творів («Яблуневий полон» І. Дніпровського, «Повідь» М. Івченка, «Патетична соната» М. Куліша тощо), інженер Петренко відмовляється від своєї коханої, дізнавшись про її «ідеологічну зраду». Таким чином, ідеальний образ молодого радянського інженера – «нового героя»,

творця світлого майбутнього – виявляється завершеним і повністю позбавленим будь-яких негативних рис.

Варто відзначити, що трагікомедія «Змова у Києві» виходить поза межі авторської п'єси-агітки й наближається до зразків експресіоністської драматургії. Це виявляється в розкритті проблеми безсилля людини перед незрозумілим, ворожим світом, вибору, вини та кари, самогубства як покути, у творенні «нового героя» – цілісної особистості, що здатна подолати власні почуття та інстинкти в ім'я вищої мети, відмові від усього «зайвого», узагальненні, схематизмі, піднесеності мови, підвищеній емоційності тощо.

Отже, драматургічна спадщина Є. Плужника посідає особливе місце в літературному процесі 1920 – 1930-х рр. і складається з трьох достатньо різних за своїми художніми особливостями текстів. Починаючи з творів про інтелігенцію та міщанство, орієнтованих на освіченого глядача, драматург еволюціонував до створення п'єси, що поєднує риси агітки та експресіоністської драми, яка б мала відобразити весь спектр суспільних конфліктів у радянському суспільстві 1920 – 1930-х рр. Звертаючись до популярних у тогочасній драматургії тем та проблем, Є. Плужник прагнув детально проаналізувати кожную з них, знайти причини тих чи інших протистоянь та зробити припущення щодо їхнього можливого подальшого розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абліцов В. «Ах, про майбутнє все я переслухав, а про минуле все перечитав!» : [До 100-річчя від дня народження Євгена Плужника] / Віталій Абліцов // Українська культура. – 1998. – № 11–12. – С. 29–30.
2. Авербах Л. Бойові завдання пролетарської літератури в СРСР / Л. Авербах // Критика. – 1931. – № 9. – С. 17–36.
3. Андреева С. А. Функции паузы в поэтике английской «новой драмы» : Дж. Б. Шоу и Дж. Голсуорси : дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)» / Андреева Софья Александровна ; Красноярский государственный университет. – Красноярск, 2005. – 182 с. : [Электронный ресурс] // Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/funktsii-pauzy-v-poetike-angliiskoi-novoi-dramy-dzh-b-shou-i-dzh-golsuorsi>.
4. Антонова Е. А. Актуальные аспекты изучения художественного пространства в литературе / Е. А. Антонова // Вісн. Дніпропетр. ун-ту. – Сер. : Літературознавство. Журналістика. – 2006. – № 1. – С. 246–249.
5. Антонович С. О. Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Антонович Світлана Олександрівна. – Х., 2009. – 19 с.
6. Афиногенов А. Пьесы / А. Афиногенов. – Москва – Ленинград : Искусство, 1947. – 314 с.
7. Балухатый С. Д. Драматургия Чехова / С. Д. Балухатый : [Электронный ресурс] // Режим доступа : <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z00000002/st002.shtml>.
8. Барчан В. Експресіонізм і поетична творчість П. Тичини 10 – 20-х рр. ХХ ст. / Валентина Барчан // Наук. вісник Ужгородського університету. – Сер. : Філологія. – 2004. – № 9. – С. 79–88.

9. Барчан В. Поетична творчість Миколи Бажана 20-х років у контексті експресіонізму / Валентина Барчан // Наук. вісник Ужгородського ун-ту. – Сер. : Філологія. – 2005. – № 11. – С. 66–72.
10. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [сост. С. Бочаров ; примеч. С. Аверинцева, С. Бочарова]. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 446 с.
11. Бедзик Д. Вибрані п'єс / Дмитро Бедзик. – К. : Державне вид-во художньої літератури, 1957. – 327 с.
12. Бердников Г. Чехов-драматург : Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова / Г. Бердников. – изд. 3-е, дораб. и доп. – М. : Искусство, 1981. – 356 с.
13. Бережанська Ю. В. Жіночі образи в художньому світі Густава Майрінка / Бережанська Ю. В. // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. – Сер. : Філологія. Літературознавство. – 2012. – Вип. 188. – С. 6 – 10.
14. Білецький О. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя) / Олександр Білецький // О. Білецький. Зібрання праць у п'яти томах. Т. 3 / Олександр Білецький. – К. : Наукова думка, 1966. – С. 255–274.
15. Білоцерківський В. Історія України : Навчальний посібник / В. Я. Білоцерківський. – К. : Центр учбової літератури, 2007. – 536 с. : [Електронне джерело]. Режим доступу : <http://www.info-library.com.ua/books-book-76.html>.
16. Бруксонъ Я. Буржуазный и пролетарский театр / Я. Бруксонъ // Театральный журналъ. – 1918. – № 1. – С. 3–4.
17. Булах Т. «Категорії часу і простору в поезії І. Римарука» / Булах Тетяна : [Електронний ресурс] // Режим доступу : inchukfund.org/storage/students/works/2007/189.doc.

- 18.Булгаков М. Пьесы / Михаил Булгаков. – М. : Советский писатель, 1991. – 796 с.
- 19.Булычева В. П. Структурно-композиционные особенности детективного жанра / В. П. Булычева // Актуальные вопросы филологических наук : материалы II междунар. науч. конф. (г. Чита, июль 2013 г.). – Чита : Молодой ученый, 2013. – С. 32–38.
- 20.Валгина Н. С. Теория текста. Категории времени и пространства в художественном и нехудожественном тексте / Валгина Н. С. : [Электронный ресурс] // Режим доступа : <http://evartist.narod.ru/text14/20.htm>.
- 21.Велимчаниця О. Лесь Курбас і експресіонізм / Ольга Велимчаниця // Кіно-Театр. – 2007. – № 3 : [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=693.
- 22.Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высш. шк., 1989. – 405 с.
- 23.Вісті ВУЦВК. – 1930. – 13 квітня. – С. 3.
- 24.Вісті ВУЦВК. – 1931. – 9 травня. – С. 2.
- 25.Вісті ВУЦВК. – 1931. – 9 травня. – С. 3.
- 26.Вісті ВУЦВК. – 1931. – 10 травня. – С. 5.
- 27.Вісті ВУЦВК. – 1931. – 24 травня. – С. 3.
- 28.Вісті ВУЦВК. – 1931. – 2 червня. – С. 4.
- 29.Вісті ВУЦВК. – 1931. – 31 липня. – С. 7.
- 30.Вісті ВУЦВК. – 1932. – 31 грудня. – С. 26.
- 31.Вступ до літературознавства : Хрестоматія / [упорядн. Н. І. Бернадська ; гол. ред. М. С. Тимошин ; ред. О. І. Цибульська]. – К. : Либідь, 1995. – 256 с.
- 32.Воронець А. В. Минко. Лісові круки / А. Воронець // Червоний шлях. – 1925. – № 1 – 2. – С. 364.
- 33.Гаврилова М. Пространство и время в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Гаврилова Марина Владимировна : [Электронный ресурс] // Режим доступа : <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/185734.html>.

34.Гадзінський В. Є. Кротевич. П'єси «Син Сиви», «Сентиментальний чорт», «Секретар прем'єр-міністра» / Волод. Гадзинський // Червоний шлях. – 1924. – № 7. – С. 263–264.

35.Ганошенко Ю. А. Відторгнення тоталітарного міфу в романі «Недуга» Є. Плужника / Ю. А. Ганошенко // Вісн. Запоріз. нац. ун-ту. – Сер. : Філол. науки. – 2004. – № 2. – С. 49–52.

36.Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы : Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. – М. : Наука, 1994. – 304 с.

37.Годун Н. Політико-ідеологічний нагляд за кіно-театральними закладами наприкінці 1920-х – 1930-х рр. / Наталія Годун // Український історичний збірник. – 2011. – Вип. 14. – С. 122–130.

38.Горбенко П. Заколот / П. Горбенко // Сільський театр. – 1930. – № 2. – С. 7–11.

39.Горький М. Собрание сочинений в тридцати томах. Т. 12 / Максим Горький. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1951. – 467 с.

40.Груздева Е. Б., Чертихина Э. С. Труд и быт советских женщин : [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.az.ru/women/texts/chertihin-ar-4.htm>.

41.Гудзенко О. Романтичні засади української драматургії 20-х років XX століття (І. Дніпровський, Я. Мамонтов, М. Куліш) : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Гудзенко Олена Петрівна. – К., 2002. – 19 с. : [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://disser.com.ua/contents/5657.html>.

42.Гурович М. Мозаїка опортунізму / Марко Гурович // Вісті ВУЦВК. – 1931. – 2 червня. – С. 4.

43.Давиденко Г. Й., Чайка О. М. Історія зарубіжної літератури XIX – поч. XX століття : Навчальний посібник / Г. Й. Давиденко, О. М. Чайка. – 3-тє вид. – К. : Центр учбової літератури, 2011. – 399 с.

44.Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури XX століття / Г. Й. Давиденко, Г. М. Стрельчук, Н. І. Гречаник. – К. : Центр учбової літ-ри, 2007. – 504 с.

45.Давидова-Біла Г. В. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук. : спец. 10.01.01 «Українська література» ; 10.01.06 «Теорія літератури» / Давидова-Біла Ганна Вікторівна. – К., 2005. – 37 с.

46.Державін В. Євген Плужник (1898–1936) : [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://lib.misto.kiev.ua/UKR/BIOGRAPHY/pluznyk/txt>.

47.Дніпровський І. Яблуневий полон : Вибрані твори / І. Дніпровський. – К. : Дніпро, 1985. – 358 с.

48.Довгань К. Як ми виконуємо бойову директиву партії? До реалізації постанови ЦК ВКП(б) про видавничу справу / Кость Довгань // Критика. – 1931. – № 11 – 12. – С. 3–12.

49.Доленго М. Післяжовтнева українська література / М. Доленго // Червоний шлях. – 1927. – № 11. – С. 154–172.

50.Добренко Е. Политэкономия соцреализма / Евгений Добренко. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 592 с.

51.Драгомирецкая Н. В. Поэтика времени в современной прозе и проблема переосмысления художественного образа / Н. В. Драгомирецкая // Науч. докл. высш. шк. : Филол. науки. – 1987. – № 4. – С. 3–9.

52.Драма и драматургический принцип в прозе : межвузовский сборник научных трудов. – Л. : [б. и.], 1991. – 125 с.

53.Експресіонізм : Збірник наукових праць / упор. Тимофій Гаврилів. – Львів : Класика, 2004. – 175 с.

54.Експресіонізм та експресіоністи. Література, малярство, музика сучасної Німеччини / за ред. С. Савченка. – Сяйво. – 345 с.

55.Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века / Журчева О. В. : [Электронный ресурс] // Режим доступа : http://www.uamconsult.com/book_806.html.

56.Зарубежная литература XX века / под ред. Л. Г. Андреева. – изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Academia, 2000. – 559 с.

57.Земзюлина Н. И. Гендерный аспект кадровой политики в ссср в 1920 – 1930-х гг. / Земзюлина Наталья Ивановна // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2013. – № 6 (22). – С. 14–18.

58.Зимний Л. Плякат про вугілля / Леонід Зимний // Масовий театр. – 1931. – № 3. – С. 5–15.

59.Зімунд О. Не послаблювати класової пильности / Ол. Зімунд // Вісті ВУЦВК. – 1931. – 7 травня. – С. 3.

60.Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVII–XIX веков : автореф. дисс. на соискание ученой степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.01 / Зорин Артем Николаевич. – Саратов, 2010 : [Электронный ресурс] // Режим доступа : http://www.odris.ru/text/text_1343.html.

61.Івченко М. Повідь / М. Івченко // Червоний шлях. – 1924. – № 8–9. – С. 68–97.

62.Ідріс Н. Антиукраїнські настрої у містах УСРР за доби «українізації» у 20 – на початку 30-х рр. XX ст. / Наталія Ідріс // Мандрівець. – 2010. – № 5. – С. 36–39.

63.Інструкція про застосування амністії, що її оголошено до десятиріччя Жовтневої Революції // Збірник узаконень та розпоряджень робітничо-селянського уряду України за 1927 рік. – 1927. – Ч. 42 – 43. – 14 грудня. – С. 717–723.

64.Інструкція про застосування постанови ВУЦВК та РНК УСРР «Про забезпечення рівноправності мов та сприяння розвитку української культури» // Збірник узаконень та розпоряджень робітничо-селянського уряду України за 1928 рік. – 1928. – № 14. – 8 вересня. – С. 473–474.

65.Історія української літератури : Кінець XIX – початок XX ст. У 2 кн. Кн. 1/ за заг. Ред О. Д. Гнідан. – К. : Либідь, 2005. – 622 с.

66.Історія української літератури XX ст. Книга перша (1910–1930 рр.) / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1993. – 781 с.

- 67.Історія української літератури у 8 т. Т. 7. / [відп. ред. Б. С. Буряк]. – К. : Наук. думка, 1971. – 400 с.
- 68.Історія української літератури у 2 т. Т. 2 / за ред. Л. М. Новиченка. – К. : Наук. думка, 1988. – 742 с.
- 69.История зарубежной литературы XX века. 1917 – 1945 / под ред. В. Н. Богословского, З. Т. Гражданской. – 3-е изд., испр., доп. – М. : Просвещение, 1984. – 304 с.
- 70.История русской драматургии (вторая половина XIX ст. – начало XX века до 1917 г.) / [ред. колл. : Ю. К. Герасимов, Л. М. Лотман, Ф. Я. Прийма]. – Л. : Наука, 1987. – 659 с.
- 71.Карпова А. Ю. Комедиография А. П. Чехова в контексте «новой драмы» / А. Ю. Карпова // Вестник Томского государственного пед. ун-та. – 2010. – Вып. 8. – С. 11–14.
- 72.Качура І. П. Шахтинська справа / І. П. Качура // Судова апеляція. – 2013. – № 1 (30) : [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.apcourtkiev.gov.ua/apcourtkiev/uk/publish/article/95742;jsessionid=82F62FFA5FEEFA07741F48981C39222F>.
- 73.Качуренко Л. І. Розвиток української радянської драматургії і театрів 20 – 30-х роках / Л. І. Качуренко. Вивчення творчості І. К. Микитенка в школі. – К. : Радянська школа, 1965. – 106 с. – С. 57–89.
- 74.Кельвер П. Бернард Шоу и новый театр / Павел Кельвер // Театральный вестник. – 1919. – № 5 – 6. – С. 2–3.
- 75.Керженцев П. Деякі питання літературної політики / П. Керженцев // Червоний шлях. – 1930. – № 9. – С. 80–93.
- 76.Кириленко І. Новий етап літературного руху: Призов робітників-ударників в літературу / Ів. Кириленко // Критика. – 1931. – № 2. – С. 7–16.
- 77.Кириленко І. Підсумки 8-ої світової конференції революційної літератури / Іван Кириленко // Червоний шлях. – 1930. – № 11 – 12. – С. 92–98.

78.Кисіль О. М. Ірчан. Бунтар / Ол. Кисіль // Життя й революція. – 1926. – № 5. – С. 120.

79.Кисіль О. Новий український театр / Ол. Кисіль // Життя й революція. – 1925. – № 4. – С. 40–4.

80.Клюка Т. Л. Німецький експресіонізм і драматургія М. Куліша : система образів / Т. Л. Клюка // Науковий вісник Волинського національного університету. – Філологічні науки. Літературознавство. – 2011. – № 13. – С. 60–63.

81.Кноблех Н. В. Мировые линии хронотопа в событии литературного произведения / Кноблех Н. В. // Вісн. Донец. ун-ту. – Сер. Б : Гуманітарні науки. – 1998. – № 2. – С. 157–160.

82.Ковбаса І. Три життя Євгена Плужника. [Електронний ресурс] / Ірина Ковбаса // Друг читача. – 2009. – 18 трав. – Режим доступу : <http://vsiknygy.net.ua/review/946>.

83.Кодекс законов о браке, семье и опеке. – 1926 : [Электронный ресурс]. Режим доступа : http://www.lawrussia.ru/texts/legal_861/doc861a657x504.htm.

84.Кожушко С. М. Ірчан. Родина щіткарів / Сам. Кожушко // Червоний шлях. – 1925. – № 8. – С. 242.

85.Козлов А. В. До характеристики жанрів української драматургії 20-х рр. / А. В. Козлов // Радянське літературознавство. – 1983. – № 4. – С. 31–36.

86.Козлов Р. А. Художній час і художній простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII – XVIII ст.) : [Електронний ресурс] : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 / Р. А. Козлов ; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2005 // Режим доступу : <http://www.lib.ua-ru.net/inode/6789.html>.

87.Колінько О. П. Експресіоністська образність модерністичної новели / О. П. Колінько // Наук. вісник Миколаївського держ. ун-ту. – Сер. : Філологічні науки. – Т. 4. – Вип. 9. – 2012. – С. 84–89.

88. Колошук Н. «Недуга» Є. Плужника як інтелектуальний модерний роман / Надія Колошук // Слово і час. – 2002. – № 1. – С. 60–67.

89. Кононенко Т. П. Творчість Олени Теліги : експресіоністична стилістика / Кононенко Т. П. // Магістеріум. – Літературознавчі студії. – 2002. – Вип. 8. – С. 49–54.

90. Копистянська Н. Час/художній час : до питання про історію поняття і терміна / Нонна Копистянська : [Електронний ресурс]. Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/portal/Natural/VLNU/Fil/2008/Kopyst'ans'ka_N.pdf.

91. Кореневич М. Л. Типологія та поетика драм Миколи Куліша у контексті європейської «нової драматургії» : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук спец. / Кореневич Мирослава Леонідівна. – К., 2001. – 18 с.

92. Косіор С. Партія та національно-культурне будівництво на Україні / С. Косіор // Критика. – 1930. – № 6. – С. 3–24.

93. Кохан Т. Г. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Кохан Тимофій Григорович. – К., 2002. – 19 с.

94. Кочерга І. Драматичні твори / Іван Кочерга. – К. : Наукова думка, 1989. – 733 с.

95. Кочерга І. А. Твори : в 3 т. / І. А. Кочерга К. : Держлітвидав, 1956. – Т. 2 : Твори : комедії, драми, п'єси. – К. : Держлітвидав України, 1956. – 555 с.

96. Кравченко М., Могила Я. Перші хоробрі (Було так) / М. Кравченко, Я. Могила // Сільський театр. – 1926. – № 1. – С. 3–20.

97. Красновъ Петръ. О театральнѣй публикѣ / Петръ Красновъ // Театральнѣй журналъ. – 1918. – № 1. – С. 7.

98. Кузякіна Н. Б. Драматург Іван Кочерга / Н. Б. Кузякіна. К. : Радянський письменник, 1968. – 259 с.

99. Кузякіна Н. Нарис української радянської драматургії : Ч. I (1917 – 1934) / Н. Кузякіна. – К. : Радянський письменник. – 1958. – 239 с.

100. Кулик І. Підсумки і перспективи / І. Кулик // Червоний шлях. – 1933. – № 4. – С. 92–100.
101. Куликов И. С. Экспрессионизм в искусстве / И. С. Куликов. – М. : Наука, 1978. – 183 с.
102. Куліш М. Твори : в 2 т. / Микола Куліш. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : П'єси. – К. : Дніпро. – 509 с.
103. Куліш М. Твори : в 2 т. / Микола Куліш. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника. – К. : Дніпро, 1990. – 877 с.
104. Курбас Л. Нова німецька драма / Лесь Курбас // Музагет. – 1919. – № 1 – 3. – С. 115 – 122. : [Електронний ресурс]. Режим доступу : [http://uk.wikisource.org/wiki/Нова_німецька_драма_\(Курбас\)](http://uk.wikisource.org/wiki/Нова_німецька_драма_(Курбас)).
105. Куриленко І. А. Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття [Електронний ресурс] : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література»/ Куриленко Ірина Анатоліївна. – Х., 2007. – 19, [1] с.
106. Курилова Ю. Р. Психологізм роману «Недуга» Є. Плужника : аспект взаємин статей / Курилова Ю. Р. // Вісн. Запоріз. нац. ун-ту. Сер. : Філол. науки. – 2001. – № 3. – С. 71–73.
107. Курченко Т. Е. Женотделы партийных комитетов Украины в борьбе за идейно-организационное сплочение работниц вокруг партии (1921 – 1925) / Т. Е. Курченко // Научные труды по истории КПСС. – 1987. – Вып. 1. – С. 120–128.
108. Ласло-Куцюк М. Українська радянська література / Магдалена Ласло-Куцюк. – Бухарест : Мультиплікац. центр Бухарест. ун-ту, 1975. – 359 с.
109. Леїн О., Розенштейн В. Факти, що роблять прорив, або коли німий заговорив / Ол. Леїн, В. Розенштейн // Масовий театр. – 1931. – № 4. – С. 16–21.

110. Леоненко Р. П. Перший державний український театр: Український Національний Театр, Київ, 1917 – 1918 : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво»/ Леоненко Руслан Петрович. – К., 2002. – 20 с. : [Електронне джерело]. Режим доступу : <http://disser.com.ua/contents/19418.html>.
111. Лідянко М. Перед зміною владарів / М. Лідянко // Червоний шлях. – 1926. – № 10. – С. 26–64.
112. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – 2-ге вид., випр., доп. – К. : Видав. центр «Академія», 2007. – 752 с.
113. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – 3-е изд., доп. – М. : Наука, 1979. – 353 с.
114. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
115. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Лотман Ю. М. – М. : Просвещение, 1988. – С. 251–292.
116. Лукач Г. «Величие и падение» экспрессионизма / Георг Лукач // Литературный критик. – 1933. – № 2 : [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://mesotes.narod.ru/lukacs/expressionism.htm>.
117. Луначарский А. Революция и кризис театра / А. Луначарский // Театральный вестник. – 1919. – № 9. – С. 2–3.
118. Любченко П. Вогонь по націоналістичних контрреволюціонерах та по націоналістичних ухильниках // П. П. Любченко // Червоний шлях. – 1933. – № 10. – С. 186–207.
119. Мамонтів Я. М. Ірчан. Дванайцять / Я. Мамонтів // Червоний шлях. – 1925. – № 1 – 2. – С. 365.
120. Мамонтів Я. Олекса Карманюк. «Самуїл Бем і зять» / Я. Мамонтів // Червоний шлях. – 1925. – № 1 – 2. – С. 365–366.

121. Мамонтов Я. Княжна Вікторія / Я. Мамонтов // Червоний шлях. – 1928. – № 11. – С. 37–74.
122. Мамонтов Я. Про драматичні дебюти 1923 – 24 р. / Я. Мамонтов // Червоний шлях. – 1924. – № 7. – С. 198–205.
123. Мамонтов Я. Твори / Яків Мамонтов. – К. : Дніпро, 1988. – 557 с
124. Матющенко А. «І маленького людського серця агонія» : Євген Плужник. Змова у Києві // Сучасність. – 1993. – № 7. – С. 126–128.
125. Матющенко Анжела Вікторівна. Особистісна колізія в українській драматургії першої третини ХХ століття. 10.01.01 – Українська література. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – 1996 р. НАНУ Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – 16 с.
126. Матющенко А. Протоканон соцреалізму та українська драматургія 1920-х років / Анжела Матющенко // Слово і час. – 2011. – № 10. – С. 32–42.
127. Матющенко А. У тіні Куліша : риси експресіонізму в українській драматургії 1920-х р. / Анжела Матющенко // Слово і час. – 2008. – № 12. – С. 14–20.
128. Матющенко А. Час героя : Українська драматургія першої третини ХХ століття / А. Матющенко. – К. : ПЦ «Фоліант», 2004. – 124 с.
129. Маяковский В. Мистерия-буфф. Клоп. Баня. Пьесы / В. Маяковский. – М. : Детская литература, 1976. – 256 с.
130. Меженко Ю. Шляхи українського театру в 1924 році / Юр. Мережко // Життя й революція. – 1925. – Кн. 1 – 2. – С. 90–92.
131. Мельничук О. М. Вплив «нової драми» Г. Ібсена на драматургію Я. Мамонтова / О. М. Мельничук // Науковий вісник Миколаївського держ. ун-ту. – Сер. : Філологічні науки. – 2010. – Вип. 6. – С. 46–60.
132. Меркулова М. Г. Ретроспекция в английской «новой драме» : истоки, типология, функционирование : истоки, типология, функционирование : автореф. дисс. на соискание ученой степени д-ра филол.

наук : спец. 10.01.08 / Меркулова Майя Геннадиевна. – М., 2006. – 32 с. : [Електронний ресурс]. Режим доступа : [http:// www.lib.ua-ru.net/diss/cont/163739.html](http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/163739.html).

133. Микитенко І. На інтернаціональному фронті / І. Микитенко // Критика. – 1930. – № 11. – С. 3–28.

134. Михайлин І. Л. Жанр трагедії в українській радянській драматургії (питання історії й теорії) / І. Л. Михайлин. – Х. : Вища школа, 1989. – 152 с.

135. Михальчук Т. І. Філософсько-естетичні засади літературного експресіонізму / Михальчук Т. І. // Гуманітарний вісник Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету. – 2005. – № 6. – С. 201–207.

136. Мінченко Т. А. Сірий колір як метафора буття в поезії Євгена Плужника / Т. А. Мінченко // Вісн. Запоріз. нац. ун-ту. Сер. : Філол. науки. – 1999. – № 2. – С. 75–78.

137. Міхальчук Н. Експресіонізм і міф : постановка проблеми / Н. І. Міхальчук. // Література та культура Полісся: Збірник наукових праць. – Ніжин, 2011. – Вип. 62: Організації та творчі об'єднання XIX - XX ст. і їх діячі в регіональному та всеукраїнському контексті. – С. 83–89.

138. Московкина И. И. Между 'pro' и 'contra' : Координаты художественного мира Леонида Андреева / И. И. Московкина – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. – 288 с.

139. Мэллѣ Л. Играя новую женщину : комсомолка как актриса и сценический образ в советском молодежном театре/ Линн Мэллѣ // Советская социальная політика 1920 – 1930-х годов : идеология и повседневность. Сборник статей. – под ред. П. В. Романова, Е. Р. Ярской-Смирновой. – М. : ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2007. – С. 295–321.

140. Невіра Х. В. Худяк. Ворожка / Хар. Невіра // Червоний шлях. – 1925. – № 8. – С. 242–243.

141. Николаева Л. В. Ранняя драматургия М. Горького в историко-функциональном изучении : проблема интерпретации жанра пьес «Мещане», «На дне», «Дачники» : дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Николаева Людмила Викторовна. – Самара, 2000. – 292 с. : [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://dno2000.narod.ru/content.html>.
142. Новий тлумачний словник української мови. У 3 т. Т. 2. К – Т / укл. : В. Яременко, О. Сліпушко. – К. : Аконіт, 2004. – 926 с.
143. Новиченко Л. По той бік спокою (Поезія Євгенія Плужника) / Леонід Новиченко // Жовтень. – 1967. – № 1. – С. 129–148.
144. Норець М. В. Шпигунський роман як жанровий інваріант детективу в сучасному літературознавстві / Норець Максим Вадимович // Современные научные исследования и инновации. – 2013. – № 9 : [Электронне джерело]. Режим доступу : <http://web.snauka.ru/issues/2013/09/26481>.
145. О литературно-художественных течениях XX века. Сборник статей / под ред. Л. Г. Андреева, А. Г. Соколова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1966. – 244 с.
146. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М. : ООО «А Темп», 2007. – 944 с.
147. Онищенко І. Відчит шахткому / І. Онищенко // Сільський театр. – 1930. – № 1. – С. 10 – 16.
148. Остафійчук В. Ф. Історія України : сучасне бачення / В. Ф. Остафійчук. – 3-тє вид. – К. : Знання-Прес, 2006. – 422 с.
149. Осьмак О. О. Експресіонізм в контексті західноєвропейської культури XX ст. : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / Осьмак Оксана Олександрівна. – К., 1999. – 19 с.
150. Очеретянко В. І. Реакція представників української інтелігенції на справу «Спілки визволення України» (1929 – 1930 рр.) / Очеретянко В. І. //

Історія України. Маловідомі імена, події, факти (збірник наукових статей). – К., 2007. – 400 с : [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.info-library.com.ua/books-text-10533.html>.

151. Пагіря О. Гендер по-радянськи: навантаження жінки в СРСР звужувало коло обов'язків чоловіка / Олександр Пагіря // Тиждень. UA. – 2012. – 8 березня : [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://tyzhden.ua/History/44370>.

152. Панів А. Червоний вертеп : травневі інтермедії / А. Панів // Сільський театр. – 1926. – № 2. – С. 16–27.

153. Парахіна М. Теорія «боротьби двох культур» – у пошуках російсько-українського історіографічного консенсусу (минуле і сучасне однієї концепції) / Марина Парахіна // Український історичний збірник. – 2012. – Вип. 15. – С. 303–316.

154. Пахаренко В. Імпресіонізм. Експресіонізм / В. Пахаренко // Українська мова і література в школі. – 2002. – № 1. – С. 52–57.

155. Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934 : Стенографический отчет. – М. : Советский писатель, 1990. – 716 с.

156. Петренко Л. Людина в абсурдному світі тоталітарної системи (творчість І. Багряного в контексті експресіонізму) / Леся Петренко // Галичина. – 2006-2007. – №12 – 13. – С. 306–311.

157. Петренко Л. Я. Поетика експресіонізму в українській літературі 20 – 40-х років XX століття : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.01.01 «Українська література» / Петренко Леся Ярославівна. – Івано-Франківськ, 2008. – 19 с.

158. Петров В. Євген Плужник / В. Петров. [Електронний ресурс] // Режим доступу : www.experts.in.ua/baza/doc/download/pluzhnik.pdf

159. Плужник Є. Змова у Києві : Роман, п'єси / Євген Плужник ; [упорядк., передм. та прим. Л. В. Череватенка]. – К. : Укр. письменник, 1992. – 428 с.

160. Пономарьов В. Поет з Хрещатої долини [Електронний ресурс] / Віталій Пономарьов // Дзеркало тижня. – 2009 р. – № 4. – 7 лют. – Режим доступу : http://dt.ua/SOCIETY/poet_z_hreschatoyi_dolini-56038.html.
161. Попов М. Перетворити Україну на зразкову республіку // М. М. Попов // Червоний шлях. – 1933. – № 10. – С. 174–185.
162. Постанова Центральної Всеукраїнської Комісії для українізації радянського апарату при Раді Народних Комісарів УСРР // Збірник узаконень та розпоряджень робітничо-селянського уряду України за 1927 рік. – 1927. – Ч. 11. – 13 квітня. – С. 57–58.
163. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» // Партийное строительство. – 1932. – № 9. – С. 62.
164. Працьовитий В. Проблема національного характеру в українській драматургії 20 – початку 30-х років ХХ століття : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. докт. філол. наук. : спец. 10.01.01 «Українська література» / Працьовитий Володимир Степанович. – К., 2004. – 27 с.
165. Преображенська Т. Експресіоністична забарвленість п'єси Миколи Куліша «Народний Малахій» // Преображенська Т. // Вопросы духовной культуры. – Филологические науки. – С. 146–148 : [Електронний ресурс]. Режим доступу : archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/knp/163/knp163_88-90.pdf.
166. Про діяльність уряду УСРР (на доповідь тов. Чубаря В. Я.) // Збірник узаконень та розпоряджень робітничо-селянського уряду України за 1931 рік. – 1931. – № 9. – 10 квітня. – С. 203–211.
167. Пропп В. Морфология сказки / В. Пропп // Вопросы поэтики. – 1928. – Вып. 12. – 152 с.
168. Про радянське будівництво (на доповідь Г. І. Петровського) // Збірник узаконень та розпоряджень робітничо-селянського уряду України за 1931 рік. – 1931. – № 9. – 10 квітня. – С. 197–203.

169. Про радянське будівництво серед національних меншостей УСРР // Збірник узаконень та розпоряджень робітничо-селянського уряду України за 1929 рік. – 1929. – № 2. – 30 січня. – С. 30–38.

170. Про стан розвитку виробничо-технічної пропаганди промисловості // Збірник узаконень та розпоряджень робітничо-селянського уряду України. – 1932. – № 36 – 40. – 31 грудня. – С. 29–211.

171. Пушкарєв А., Пушкарєва Н. Ранняя советская идеология 1918 – 1928 годов и «половой вопрос» (о попытках регулирования социальной политики в области сексуальности) / Пушкарєв Артемий, Пушкарєва Наталия // Советская социальная політика 1920 – 1930-х годов : идеология и повседневность. Сборник статей. – под ред. П. В. Романова, Е. Р. Ярской-Смирновой. – М. : ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2007. – С. 199–228.

172. Пушкарєва Н. Л. Гендерная система Советской России и судьбы россиянок / Н. Л. Пушкарєва // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 117 (5) : [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.nlobooks.ru/node/2613>.

173. Речка А. Художні функції ремарки в «драмі для читання» / Речка Анастасія // Слово і час. – 2000. – № 11. – С. 48–52.

174. Ришар Лионель. Энциклопедия экспрессионизма. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Лионель Ришар. – [науч. ред. В. М. Толмачев ; пер. с фр. Н. В. Кисловой, Т. Д. Даниловой, М. О. Гончар, К. А. Чекалова. – М. : Республика, 2003. – 432 с.

175. Розстріляне Відродження : Антологія 1917–1933 : поезія – проза – драма – есей / упоряд., передм., післямова Ю. Лавріненка. – К. : Смолоскип, 2002. – 984 с.

176. Розстріляне відродження. Золоті рядки української репресованої драматургії. – Донецьк : БАО, 2009. – 687 с.

177. Ромашов Б. Пьесы / Б. Ромашов. – М. : Советский писатель, 1954. – 700 с.

178. Российский гуманитарный энциклопедический словарь. В 3 т. Т. 1. А – Ж. – М. : Владос, 2002. – 688 с.
179. Рубльов О. Західноукраїнська інтелігенція у таборах ССРСР, 1930-ті роки : людські біографії у контексті «перековки» / Олександр Рубльов // З архівів ВУЧК – ГПУ – НКВД – КГБ. – 2004. – № 1/2 (22/23). – С. 250 – 314.
180. Рудь С. Проблематика Плужникової «Змови у Києві» / Рудь Сергій // Слово і час. – 1995. – №8. – С. 51–54.
181. Рулін П. Минулий сезон «Березоля» / Петро Рулін // Життя й революція. – 1926. – № 6. – С. 68–76.
182. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920х годов). – М. : Наследие, 2001. – 958 с.
183. Русский экспрессионизм : Теория. Практика. Критика / Сост. В.Н.Терехина. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – 470 с.
184. Савченко Я. І. Дніпровський «Любов і дим» / Я. Савченко // Життя й революція. – 1926. – № 6. – С. 116–118.
185. Свербілова Т. Від модерну до авангарду : Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ ст. / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина. – Черкаси : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2009. – 597 с.
186. Свербілова Т. Іван Микитенко (1897 – 1937) як дзеркало українського кітч / Тетяна Свербілова // Слово і час. – 2006. – № 9 : [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=315&Itemid=34.
187. Свербілова Т. Пророк та самогубство (п'єса В. Винниченка в контексті драматургії експресіонізму та постекспресіонізму) / Свербілова Тетяна // Слово і час. – 2005. – № 10. – С. 8–17.
188. Семак О. Драматургія української діаспори першої половини ХХ століття : система конфліктів і характерів : автореф. дис. на здоб. наук. ступ.

канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Семак Оксана Іванівна. – Івано-Франківськ, 2009. – 22 с.

189. Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 20-х років : Нове осмислення драматургічних і театральних явищ одного з найбагатших і непростих етапів в історії національної літератури і культури / Г. Ф. Семенюк. – К. : РВЦ «Проза», 1993. – 203 с.

190. Семчишин М. Тисяча років української культури / М. Семчишин. – К. : Фенікс, 1993. – 550 с. : [Електронне джерело]. Режим доступу : <http://k-ua.net/українська-радянська-література-20-30-х-р>.

191. Сергєєва І. С. Драматургія І. Д. Сургучова : Проблематика і поетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Сергєєва Ірина Сергіївна. – Х., 2010. – 19, [1] с.

192. Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике : Очерк историографии / И. В. Силантьев. – Новосибирск : Издательство ИДМИ, 1999. – 104 с.

193. Сироватська М. І. Поетика драматургії Єлисея Карпенка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Сироватська Мари на Ігорівна. – Х., 2015. – 19 с.

194. Сільський театр. – 1926. – № 1. – С. 49.

195. Скирда Л. Євген Плужник : нарис життя і творчості. Літературний портрет / Лариса Скирда. – К. : Дніпро, 1989. – 152 с.

196. Скорина Л. Євген Плужник – комедіограф / Людмила Скорина // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія : Збірник наукових праць. – 2010. – Вип. 9. – С. 55–60.

197. Скрипник М. Контрреволюційне шкідництво на культурному фронті / Микола Скрипник // Червоний шлях. – 1930. – № 4. – С. 138–150.

198. Славутич Я. Євген Плужник / Яр Славутич // Розстріляна муза. – К. : [Б.в.], 1992. – С. 116–121.

199. Словарь литературных терминов : [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://litterms.ru>.
200. Словник української мови : в 11 т. Т.7. Поїхати – Приробляти / Редкол.: (голова) Іван Костянтинович Білодід ; Інститут мовознавства ім. О.О. Потебні АН УРСР . – Київ : Наукова думка, 1976 . – 723 с.
201. Смолич Ю. Драматичне письменство наших днів (огляд) / Ю. Смолич // Червоний шлях. – 1927. – № 4. – С. 153–169.
202. Собіянський В. Лесь Курбас і Всеукраїнський театральний диспут 1927 р. / Віктор Собіянський // Курбасівські читання : наук. вісн. – К., 2012. – Т. 7 – С. 82 – 93.
203. Социологическая энциклопедия. В 2 т. Т. 1. А – М. – М. : Мысль, 2003. – 694 с.
204. Справочник личных имен народов РСФСР. – 3-е изд., испр. / под ред. А. В. Суперанской, Ю. М. Гусева. – М. : Русский язык, 1987. – 656 с.
205. Старинкевич Л. «Життя й революція», кн. I–VI (січень–травень), 1929 р. / Л. Старинкевич // Червоний шлях. – 1929. – № 8–9. – С. 257–261.
206. Стріонова І. Практика подружніх взаємовідносин у період формування радянського гендерного ладу у 1920 – 1930-х рр. (на матеріалах Донбасу) / Інна Стріонова // Нові сторінки історії Донбасу. – 2013. – Кн. 22. – С. 161–180.
207. Струменко О. «Новий шлях» / О. Струменко // Сільський театр. – 1930. – № 3. – С. 2 –11.
208. Сучасний словник іншомовних слів. – К. : Довіра, 2006. – 789 с.
209. Теория литературы : Анализ художественного произведения : [Электронный ресурс] // Режим доступа : <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/docs/3/articles/2/1/2>.
210. Терехина В. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века : Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика : автореф. на соискание уч. степени докт. филол. наук. : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Терехина Вера Николаевна. – Москва, 2006. – 36 с.

211. Токарик М. Новели Василя Стефаника як експресіоністичне відображення дійсності / Марта Токарик // Дивослово. – 2008. – № 2. – С. 28–34.
212. Токмань Г. Л. Жар думок Євгена Плужника : лірика як художньо-філософський феномен / Ганна Леонідівна Токмань. – К. : [Б. в.], 1999. – 162 с.
213. Токмань Г. Кроки Євгена Плужника по шляху «дегуманізації мистецтва» / Г. Токмань // Світовид. – 1998. – № 3. – С. 116–120.
214. Токмань Г. Мистецтво мовчання : один із феноменів лірики Євгена Плужника / Г. Токмань // Сучасність. – 1998. – № 9. – С. 114–117.
215. Токмань Г. «Скривавлені сліди» й «Огниста радість» : (спроба христол. прочитання лірики Є. Плужника) / Г. Токмань // Слово і час. – 1998. – № 2. – С. 39–44.
216. Топоров В. Пространство и текст / В. Н. Топоров : [Электронный ресурс] // Режим доступа : http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html.
217. Тютелова Л. Г. Поэтика пространства русской «новой драмы» начала XX века : Чехов, Горький, Андреев / Л. Г. Тютелова // Известия Самар. науч. Центра РАН. – 2010. – Т. 12. – № 5 (3) : [Электронный ресурс] // Режим доступа : http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2010/2010_5_812_817.pdf.
218. Українська радянська література / за ред. П. П. Кононенка та В. В. Фашенка. – К. : Вища шк., 1979. – 654 с.
219. Український театр XX століття. – [ред. кол. : Неллі Корнієнко та ін.]. – К. : Вид-во «ЛДЛ», 2003. – 512 с.
220. Украинская советская энциклопедия. В 12 т. Т. 6. Лахтак – Молдовеняска. – К. : Глав. ред. УСЭ, 1981. – 552 с.
221. Уряди Української Радянської Соціалістичної Республіки – Документи : [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=1261882&cat_id=661258.

222. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. – М. : Альта-Принт, 2006. – 1239 с.
223. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир : Пространство и время / Ф. П. Федоров ; [научн. ред. Е. А. Маймин ; рец. Н. Я. Дьяконова, Л. М. Цилевич, Г. В. Стадников]. – Рига : Зинатне, 1988. – 456 с.
224. Федотова О. Обмеження друкованого слова в Україні у тридцятих роках ХХ століття / Оксана Федотова // Вісник книжкової палати. – 2009. – № 3. – С. 32–39.
225. Хализев В. Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев ; [рец. В. В. Основин, Л. В. Чернец]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. – 262 с.
226. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – изд. 3-е, испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2002. – 437 с.
227. Хаперська М. В. Експресіоністичні мотиви в новелі Миколи Хвильового «Бараки, що за містом» / М. В. Хаперська // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Сер. : Філологія. – 2011. – Вип. 61. – С. 188–193.
228. Хвиля А. Хто захворів? / Андрій Хвиля // Критика. – 1930. – № 11. – С. 47–61.
229. Хороб С. Діалоги у відсвіті слова : Українська драматургія в типологічних зіставленнях / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. – 308 с.
230. Хороб С. Драматургія Мирослава Ірчана і Ярослава Галана : жанрово-стильові домінанти 20 – 30-х років ХХ ст. / С. І. Хороб // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – Сер. Літературознавство. – 2009. – № 2(6). – С. 93–104.
231. Хороб С. Українська драматургія 1920 – 1930-х років у Західній Україні та діаспорі / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2008. – 191 с.

232. Хороб С. І. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття в системі модерністського художнього мислення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук. : спец. 10.01.01 «Українська література» ; 10.01.01 «Українська література» / Хороб Степан Іванович. – Львів, 2002. – 46 с.
233. Чалый П. Євген Плужник, та його вшанування на Східній Слобожанщині / Петро Чалий // Музеї України. – 2012. – 10 серп. – [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.museum-ukraine.org.ua/index.php?go=News&in=view&id=7356>.
234. Череватенко Л. Від Дніпра до «Дніпра» : [Про п'єсу Є. Плужника «Змова у Києві»] / Л. Череватенко // Дніпро. – 1989. – № 8. – С. 20–25.
235. Череватенко Л. Все, чим душа боліла / Леонід Череватенко // Дніпро. – 1988. – № 9. – С. 70–92.
236. Череватенко Л. Поет, народжений революцією. [Про Є. Плужника] / Леонід Череватенко // Дніпро. – 1967. – № 7. – С. 147–155.
237. Чередниченко В. Артистка без ролів / В. Чередниченко // Червоний шлях. – 1923. – № 6 – 7. – С. 44–71.
238. Черненко О. Експресіонізм у творчості В. Стефаника / Олександра Черненко. – Сучасність, 1989. – 280 с.
239. Шалагінов Б. Б. Теорія «епічного театру» Бертольда Брехта і національно-історична традиція / Борис Шалагінов // Слово, яке тебе обирає : збірник на пошану професора Володимира Моренця / [упоряд. В. Є. Панченко]. – К. : Києво-Могилянська академія, 2013. – С. 346–357.
240. Шаповал Ю. Театральна історія. 75 років тому, 1930-го, відбувся судовий процес у справі «Спілки визволення України» – «СВУ» / Юрій Шаповал. – Дзеркало тижня. – 2005. – № 9 : [Електронне джерело]. Режим доступу : http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/teatralna_istoriya_75_rokiv_tomu_1930-go,_vidbuvsya_sudoviy_protse_u_spravi_spilki_vizvolennya_ukr.html.

241. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени / Т. К. Шах-Азизова. – М. : Наука, 1966. – 150 с.
242. Шевченко Й. Десять років українського театру / Йона Шевченко // Червоний шлях. – 1927. – № 11. – С. 208–224.
243. Школа В. Функціонування жанру агітп'єси в українській драматургії 20-х років XX століття / Школа Валентина // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 93–96.
244. Штефан Г. А. Теоретичні аспекти вивчення часопростору художнього твору / Штефан Г. А. // Держава та регіони. Сер. : Гуманіт. науки. – 2002. – № 1. – С. 23–25.
245. Експрессионизм. Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство. Сборник статей / под ред. Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1966. – 191, [1] с.
246. Энциклопедический словарь экспрессионизма / [гл. ред. П. М. Топер]. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – 736 с.
247. Яковлєва Н. О. Процес над Спільною визволення України 1930 р. / Яковлєва Наталія Олексіївна // 13 Сумцовські читання : Сучасний музейний заклад : проблеми вивчення, збереження та популяризації національної історико-культурної спадщини. – Х., 2007 : [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2007/article.html?n=216>.
248. Яструбецька Г. Експресіонізм – імпресіонізм : стильова опозиція чи дифузія? / Яструбецька Галина // Слово і час. – 2006. – № 2. – С. 39–46.
249. Ящук Ж. «...я справжнім болем догорів...» (Особливості екзистенціальної художності Є. Плужника) / Жанна Ящук // Слово і час. – 1994. – № 2. – С. 67–72.