

**Г. М. Сапожникова**

*Лозівська філія Харківського автомобільно-дорожнього технікуму*

**Творчість як вияв інакшості: чинники вибору  
(на матеріалі п'єс українських авторів кінця XIX – початку XX ст.)**

---

**Сапожникова Г. М. Творчість як вияв інакшості: чинники вибору (на матеріалі п'єс українських авторів кінця XIX – початку XX ст.)** У статті зроблено спробу простежити особливості художньої реалізації проблеми вибору буттєвих пріоритетів творчою особистістю у сфері мистецтва та побутових стосунків. Акцентована перехідна ситуація свободи вибору, що розглядається як необхідність, яка дозволяє індивіду самовиразитися й через самогармонізацію надати сенсу своєму існуванню.

**Ключові слова:** драматургія, мистецтво, покликання, вибір.

**Сапожникова Г. Н. Творчество как проявление инакости: факторы выбора (на материале пьес украинских авторов конца XIX – начала XX в.)** В статье предпринята попытка проследить особенности художественной реализации проблемы выбора бытийных приоритетов творческой личностью в сфере искусства и бытовых отношений. Акцентируется переходная ситуация свободы выбора, рассматриваемая как необходимость, позволяющая индивиду самовыразиться и через самогармонизацию придать смысл своему существованию.

**Ключевые слова:** драматургия, искусство, призвание, выбор.

**Sapozhnykova G. M. Creativity as a manifestation of otherness: selection factors (based on the plays of Ukrainian authors of the late XIX – early XX century).** The article attempts to trace the particular artistic realization of existential problems of choice of priorities of the creative personality in the field of art and household relationships. Accentuated transitional situation of freedom of choice, regarded as a necessity and allows the individual to express themselves through harmonization of themselves give meaning to their existence.

**Tags:** drama, art, vocation, choice.

---

Драматургічна спадщина В. Винниченка сьогодні активно вивчається науковцями-гуманітаріями, які представляють широкий спектр філософських і філологічних дисциплін. У хронологічно останніх роботах ідеться про специфіку поєднання епічного та драматичного в творах митця [6]; особливості оприявлення елементів експресіонізму [8]; смислове навантаження топіки [3]; компаративні перспективи дослідження п'єс [1]. Однак попри значну кількість розвідок залишається чимало не до кінця з'ясованих аспектів, до яких відносимо й порівняльний контекстуальний. Певні напрацювання в цьому напрямку представлено в монографіях Т. Гундорової, Л. Мороз, статтях С. Наумович, Л. Онишкевич, Г. Сиваченко та ін. Ми ж прагнутимемо розширити поле обсервації за рахунок уведення до контексту п'єс М. Старицького («Талан» (1893)), І. Тобілевича («Житейське море» (1904)), О. Олеся («Художники» (1910)), простеживши їх взаємодотичність і зіставивши способи художнього представлення творчої особистості з драмою В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь»

(1911) посередництвом розкриття екзистенційної основи механізму вибору. До базових екзистенціалів відносимо абсурд як спосіб протидії від зворотного йому самому, вираженням якого стає свобода вибору інтелектуальних, вольових пріоритетів. Відтак екзистенція – призначення людини, а сама вона – завдання, сутність якого в тому, щоб знайти свою самість.

Одним із небагатьох способів долання абсурду є творчість – «найбільш ефективна школа терпіння та ясності. Вона є і потрясаючим свідченням єдиної гідності людини: завзятого бунту проти своєї долі, наполегливості у безплідних зусиллях» [4:87]. Головними персонажами виокремлених п'єс є митці: у драмах М. Старицького й І. Тобілевича це актори, у О. Олеся й В. Винниченка – художники. Кожному з них пощастило розпізнати своє покликання й реалізуватися в ньому, проте дар творення зробив їх інакшими, ніби вивищив над загальною. Звідси джерело конфліктів, явних і прихованих.

М. Старицький прагне показати й проаналізувати процес акторського перевтілення, вивчає його психологічну динаміку. Марія Лучицька на очах у публіки перевтілюється на іншу людину, переживає її почуття, а фактично творить

нову особистість. І це її щастя: «*Лучицька* Яка радість, яка втіха висока!.. Якого ж ще раю?» [9:279]).

У момент творення людині відкривається істина, вона долає внутрішні конфлікти, досягає немарності свого перебування у світі. Але й творчість не може захистити від жорстокості й прагматизму: у п'єсі це конфлікт між талантом і бездарністю (*Лучицька* і *Квятковська*), ранимістю й підлістю (*Лучицька* і *Котенко*), який (конфлікт) ускладнюється ще й неможливістю самореалізуватися в особистому, інтимному житті. Драматург використовує прийом доказу від зворотного: представляє взаємні почуття Марії та А. Квітки, проте тут же руйнує їх соціальними стереотипами щодо місця жінки. Відтак головна героїня опиняється перед вибором: мистецтво чи кохання, самореалізація в творчості чи сімейне щастя: «*Лучицька* «Щастя, щастя!» Та де ж воно? ...Чи в широкій славі, чи в схованці власній? Одне тільки ясно, що двом богам служити не можна!» [9:289].

*Лучицька* відмовляється від сцени, але невдовзі усвідомлює хибність вибору: письменник градує почуття від неявного смутку через докори сумління (шлюб із актрисою зіпсував чоловікові кар'єру) до апатії, відчуття безперспективності, втраченої можливості залишити по собі пам'ять не тільки в душах близьких, а й широкого загалу, який змушувала задатися питанням про діалектику існування життя, буття: «*Лучицька*. ...сім'я – це закуток скритий, а іскуство веде нас до всесвітнього храму; у шкаралуці сімейній ми служим тільки собі чи своїм дітям, а у праці художній ми повинні людям служити, цілком себе отдавати миру, громаді. Для того-то сім'я і не може миритись зі сценою, бо одна одній буде шкодити: або зрадиш дітей, або зрадиш громадську одправу... [9:285]». (Художньою паралеллю, вважаємо, є «Пролог у театрі» з трагедії Й. В. Гете «*Фауст*», у якому поет, сперечаючись з директором театру й коміком, доводить, що театр – не місце відпочинку, а прискорювач духовного зростання).

Свій погляд на проблему співжиття актора й загалу запропонував І. Тобілевич, створивши яскравий образ Івана Барильченка. На перший погляд, нещасливий жереб його оминув: Іван має родину, він і талановитий актор, улюбленець публіки, розуміє значення театру для виховання глядача, тому ратує за «хорошу, строгу комедію». Але родина ідилія не триває довго, бо під час гастролей Барильченко, шукаючи нових вражень, починає стосунки з актрисою Людмилою Ваніною, чий псевдонім ніби підкреслює її приналежність Іванові, розчинення однієї людини в іншій. Але як це не парадоксально, саме Ваніна переконує коханця в нормальності їхніх стосунків, у чому вбачаємо паралель до «пари» Сніжинка / Корній («*Чорна Пантера і Білий Медвідь*»): «Великий артист не сміє мирно спати в сімейному покої... Ти

вибранець, покликаний життям запалювати серця сонної публічності, а для цього артистові потрібні сильні, свіжі вражіння, які заставляють його почувати радість биття й дають йому могутню енергію! [5:520]». Однак у підтексті приховано інше: чи може вседозволеність, подвійна мораль бути прощеною таланту? І відповідь очевидна. Вона вкладається в уста іншого актора – Крамарюка, який у Барильченкові бачить себе колишнього: оцей прийом прихованого дзеркала дозволив драматургові представити процес перетворення митця на ремісника, адже ідеться про мізеріння дару, перемогу шаблону: «Ти, й такі, як ти, сильні таланти в літературі й на сцені взагалі – є божі вибранці! Ви повинні правдою жити і правду говорить усім; а ви боїтесь правди, шукаєте лицемірної приязні від усякої тлі й усім неправдам потураєте, топчите мораль під ноги – у вас бракує мудрости! ...Ви проповідуєте любов, справедливість, всепрощення, а самі – розкрашені гроби, в яких повно нечисти всякої... [5:532–533]». На переконання І. Тобілевича, творчість – «різновид аскези» [4:87], адже кому багато дано, з того й питатимуть багато. Відтак ідеться про здатність опертися духовним лінощам, чинити спротив внутрішній нівеляції.

Барильченко відчуває тривогу, сум'яття, душевний біль, як наслідок – самоомана в алкоголі, зізнання у власній слабкості: «*Іван*. Чистота життя – правда, сім'я – правда, діти – правда, і я цю правду потеряв!... П'ятнадцять літ я будував гніздо своє і сам розвалив його, а тепер кручусь, як гад, я боюся правди – вона сувора! [5:540]». Але це не вистраждана правда, а хвилиний ефект, підкреслений пафосом монологу персонажа: «...я поборюю усіма силами душі, впливу і в тихій ясній пристані обновлюю душею! ...Обмившись сам, і в храм іскуства я чистоту внесу! [5:540]». Насправді Іван знає, що він уже не в змозі здолати характерну інертність, звичку, стереотипи, йому зручно грати роль кумира, розуміти, що маска стала обличчям. Для змін потрібні зусилля, а він витратив силу на житейські дрібниці, які й позбавили його бажання самовдосконалюватися. Підтвердження цьому є те, що І. Тобілевич не написав продовження «*Житейського моря*», розуміючи, що оновлення персонажа буде штучним, не впливатиме з логіки розвитку його ества. Барильченка поглинуло «*житейське море*», він не доплив до берега, до пристані (саме такими були варіанти назв продовження п'єси – «У берега», «У пристані»).

Проблема свободи вибору пов'язана з відповідальністю за нього. Якщо вибір був зроблений під впливом емоцій, тиском суспільних норм, а не за власним бажанням, рано чи пізно з'являється відчуття розгубленості, смутку, незадоволеності, нудьги тощо. Подібну ситуацію представлено в драматичному етюді О. Олеся «*Художники*». Автор, по-різному інтерпретуючи

суть творчості устами персонажів П., О., В., створює основу сюжетного розгортання конфлікту драми, уяскравлюючи твір розмовами про покликання митця, хист, відповідальність і зобов'язання творчої людини. Активною і дієвою є позиція О., який усвідомлює свою мету – стати талановитим художником і наполегливо працює для цього. Він розуміє, що людина без мети – це застиглість, відсутність сенсу («Коли ідеш на гору, спинишся і глянеш, і угледиш широкі обрії, будь щасливий, що ти не на верхогір'ї, що тобі єсть куди іти, і верхогір'я так далеко» [7: 272]). Іншою є його дружина В., яка не може (або не хоче) віднайти себе, тому всіляко виправдовує власну бездіяльність, апатію, заявляючи, що для досягнення успіху в будь-якій справі «треба насамперед мати талант» [7:274]. Але О. заперечує, бо наявність таланту, «іскра Божа в кожному з нас єсть», що не гарантує автоматичного початку самогармонізації, бо повинно бути бажання самої людини «знайти її, роздути в полум'я» [7:274].

Отже, драматург варіює життєві шляхи: сформулювати мету і йти до неї, долаючи перешкоди, відтак із кожним кроком, який наближає до здійснення цієї мети, відчувати щастя все повніше (О.) або сумувати, «загубившись» у житті, і виправдовувати свою невизначеність, інертність відсутністю хисту (В.). Третій варіант утілює письменник П., який пояснює бездіяльність обставинами: «...на моїй дорозі завжди лежить якийсь камінь...» [7:273]. Він – «голодний», тому «не може писати» [7:273]). Однак П. лише пасивний спостерігач життя, бо тільки очікує на випадок, завдяки якому проблеми вирішаться самі собою.

Ситуація вибору є смислоутворюючою домінантою і в драмі В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Зробити вибір – означає «залишитися / стати» людиною, повернутися обличчям усередину ества. В. Винниченко представляє ситуацію вибору в усіх своїх творах, робить її вихідною для подальших оцінок персонажів, одразу ставлячи їх перед дилемою «існування / життя / буття». Цей вибір завжди відбувається у філософській площині антитези «життя / смерть».

Корній Каневич – художник, який працює над картиною, для якої йому позує дружина Рита (Чорна Пантера) і син Лесик. Для нього ця картина є особливою, бо про себе він знає, що готовий написати шедевр: «Корній (З мукою). Я мушу щось дати... Я не можу дрібничок... От це полотно ...віки життя мусить пронизати одною ниткою [2:32]». Та на заваді стає хвороба сина. Потреба в грошах викликає ескаляцію конфлікту між подружжям, конфлікту, який, імовірно, визрівав уже давно. Рита, ставши матір'ю, відкинула інші грані своєї особистості (фах танцівниці), тепер вимагає того ж і від чоловіка: «Рита (гордо). Він

мусить бути батьком, раз родив дитину [2:12]». Риту підтримує й Ганна Семенівна, мати Корнія, переконана, що «мистецтво... не дасть того, що жива людина» [2:23]. Але Корній – творець, який живе у світі мистецтва, тому часто не помічає побутових негараздів. І лише ультиматум дружини продати незавершену картину виводить Білого Медведя з рівноваги, примушує зробити вибір між відданістю покликанню й родиною. Під впливом Сніжинки, на переконання якої «артист є жрець, артист – весь краса повинен бути, весь! Пелюшки, горшечки, коліски – це не його справа! [2:12]», персонаж наважується висловити Риті свої погляди на родину: «Корній (раптом роздратовано). Все для сім'ї! А чому сім'я для мене не робить? Такої сім'ї я не хочу! ...Я переріс таку сім'ю. ...Хай сім'я служить уже чомусь більшому за неї! ...Творчості! Мистецтву, от чому. ...Я все продаю, все спішу. Та до якої ж пори? Одну річ хотів зробити і от тобі – давай її сім'ї. Але вибачайте, я її не дам. ...Хочеш сім'ю рятувати, то рятуй сама! А хочеш бути мені дійсним товаришем, то мусиш все віддати для мистецтва [2:52–53]».

Для Корнія і Лесика, і картина були своєрідними способами подолати смерть як Ніщо, залишившись у майбутньому чи на генетичному рівні (у нащадках Лесика), чи на рівні пам'яті (завдяки полотну). Кожна поодинокі позиції Корнія і Рити демонструють «два полюси незалежної модерної свідомості, позбавленої інстинктів та компромісів, сповненої непохитного прагнення до ідеалу» [1:41]; лише мету персонажі мають різну – мистецтво і життя, і саме ця різниця пріоритетів призводить до трагедії. Натомість, на наш погляд, ці позиції не повинні бути самодостатніми, а лише взаємозумовлюючими, бо самотність, так само як і загал, не продукує культурні цінності. Тільки через взаємопогодження крайнощів можна вивершитися й особистості, і стерти із загалу тавро безликоності.

Отже, досліджуючи специфіку зображення складного й суперечливого духовного світу митця в драматичних творах українських письменників кінця XIX – початку XX століття, ми прагнули підкреслити, що М. Старицький, І. Тобілевич, О. Олесь, В. Винниченко, звертаючись до проблем психології творчої особистості, взаємин митця і родини, представили широкий діапазон можливого їх розв'язання: від абсолюту негативу, коли митець змушений відмовлятися від дару, до абсолюту позитиву (хоча це швидше бажане, ніж дійсне), коли виповнилася гармонія об'єктивного й суб'єктивного, адже «...єдиним шансом закріпитися у свідомості, зафіксувати в ній свої дерзання є творчість. Творити – значить жити подвійно» [4:75].

## Література

1. Василенко І. М. Своєрідність зображення суперечливості духовного світу митця у драматургії В. Винниченка та у прозі Е. Золя / І. М. Василенко // Літературознавчі студії : зб. наук. праць / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т філології. — Вип. 32. — К., 2012. — С. 36—43.
2. Винниченко В. Драми / В. Винниченко. — К. : Сакцент Плюс, 2012. — 352 с.
3. Дудка А. М. Просторова семантика міста в інтерпретації В. Винниченка-драматурга / А. М. Дудка // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. — 2012. — № 989. — Сер. : Філол. науки. — Вип. 63. — С. 176—181.
4. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство : пер. с фр. / А. Камю. — М. : Политиздат, 1990. — 415 с.
5. Карпенко-Карий І. Драматичні твори / Іван Карпенко-Карий ; вст. ст., упоряд. і приміт. Р. Я. Пилипчука ; ред. С. Д. Зубков. — К. : Наук. думка, 1989. — 608 с.
6. Оладько В. Особливості поетики драм Володимира Винниченка в контексті загальних тенденцій епізації у драматургії XIX – початку XX століття / В. Оладько // Вісн. Житом. держ. ун-ту. — 2009. — Вип. 46. Філологічні науки. — С. 203—208.
7. Олесь О. Художники / О. Олесь // Олесь О. Вибрані твори : В 2 т. — Т. 2 ; [упоряд., авт. передм. та приміт. Р. Радишевський]. — К. : Дніпро, 1990. — С. 271—280.
8. Преображенська Т. В. Поетика експресіонізму в драматургії В. Винниченка (на матеріалі п'єси «Брехня») / Преображенська Т. В. // Уч. зап. Таврійського нац. ун-ту ім. В. І. Вернадського. — 2011. — Т. 24 (63). — Сер. : Філологія. Соціальні комунікації. — № 1. — Ч. 2. — С. 318—321.
9. Старицький М. Поетичні твори ; Драматичні твори / Михайло Старицький ; ред. тому та автор вст. ст. С. Д. Зубков ; упоряд. і приміт. М. Т. Максименко. — К. : Наук. думка, 1987. — 576 с.