

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. ХУДОЖНЯ БІОГРАФІЯ ЯК ЖАНРОВА МОДИФІКАЦІЯ БІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ.....	7
1.1 Біографістика як наука «про біографію» : стан розробки історико-літературних та теоретичних питань.....	7
1.2 Біографічне дослідження : достовірність та життєподібність.....	12
РОЗДІЛ ІІ. ЛІТЕРАТУРА NON-FICTION: ОСОБЛИВОСТІ, ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОЇ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ.....	18
РОЗДІЛ ІІІ. ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ ДОМІНАНТИ РОМАНІЗОВАНИХ БІОГРАФІЙ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	38
3.1 Твори non-fiction «Аліна і Костомаров» та «Романи Куліша» Віктора Петрова як новаторський жанровий різновид.....	38
3.2 Художня своєрідність біографічної прози традиційного типу (на матеріалі романів «Широкий шлях» Степана Васильченка та «Михайло Коцюбинський» Леоніда Смілянського).....	56
ВИСНОВКИ.....	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	71

ВСТУП

Біографічна література – особливе явище у світовому письменстві. Кожна людина, що коли-небудь існувала, індивідуальна, її буття неповторне. Пізнання сутності цього буття – це пізнання світу в конкретному та частковому його вираженні.

Від найдавніших часів існувала література, об'єктом змалювання в якій була реальна людина. Оскільки настанова автора при написанні таких творів є не *створити*, а *відтворити* дійсність, то в процесі реалізації авторського задуму наявний, окрім процесу безпосереднього вираження уявленого, ще один, додатковий етап: перш ніж словесно викласти сутність буття окремої людини, його потрібно пізнати, дослідити, і, чим глибше буде досягнена дійсність, тим «правдивіше» буде її відтворення. Біографії, написані при цьому за законами художньої творчості, таким чином, є специфічним літературним явищем, яке потребує ґрунтового дослідження, особливо зважаючи на те, що кожна епоха породжує свої традиції біографічного письма.

Актуальність дослідження зумовлено необхідністю аналізу жанрових рис біографій, написаних у першій половині ХХ століття, адже в цей час спостерігається набуття біографічними творами нової жанрової природи, відмінної від літературних тенденцій минулого.

Мета дослідження – визначити характерні жанрові ознаки біографічних творів першої половини ХХ ст. (на прикладі «класичних» зразків – біографічних творів Віктора Петрова, Леоніда Смілянського та Степана Васильченка).

Об'єктом для аналізу обрано такі художньо-біографічні твори: «Аліна і Костомаров», «Романи Куліша» Віктора Петрова, «Михайло Коцюбинський» Леоніда Смілянського, «Широкий шлях» Степана Васильченка.

Предмет дослідження – жанрові риси цих творів як прикладів тогочасної біографіки.

Відповідно до мети було поставлено такі **завданнях**:

- з'ясувати значення базових понять і термінів, що використовуються в процесі дослідження («біографія», «біографіка», «біографістика», «художня біографія» та ін.);
- проаналізувати зв'язок між художнім світом біографічного твору та біографічною дійсністю, виявити можливий рівень достовірності біографічних текстів;
- розглянути специфіку художньої біографії як напряду документальної літератури (non-fiction);
- теоретично обґрунтувати відмежування художньої біографії від інших жанрових форм та напрямів (художньо-історичної прози, мемуаристики тощо);
- простежити, як художня біографія реалізується в конкретних жанрах;
- проаналізувати жанрову специфіку біографічних творів Віктора Петрова «Аліна і Костомаров» та «Романи Куліша»;
- виокремити ознаки жанру в творі Л. Смілянського «Михайло Коцюбинський» та С. Васильченка «Широкий шлях».

Можливість об'єктивного пізнання дійсності (в тому числі біографічної) шляхом науки чи мистецтва детально розглядали такі філософи як Х. Гадамер, І. Тен; Ш. Сент-Бев вважав біографічний метод основним для розуміння літературного процесу та детально розглядав особливості використання цього методу. Серед українських дослідників біографії варто назвати таких: О. Галич, Г. Грегуль, В. Зубань, Д. Стус та інші.

Новизна дослідження полягає в аналізі художньо-біографічних творів як літератури non-fiction та аналіз їх жанрових особливостей у контексті останніх досліджень у сфері документальної літератури.

Дослідження здійснювалось з використанням ряду **методів**: окрім загальнонаукових методів (аналізу й синтезу інформації, індукції та дедукції, системного аналізу), застосовувались також літературознавчі методи – методи контекстуального аналізу (біографічний, культурно-історичний, соціологічний, порівняльний) та формальний метод (структуралізм).

Теоретичне значення роботи полягає в можливості використання здійснених теоретичних напрацювань та практичних узагальнень у подальшому дослідженні в галузі літератури non-fiction, зокрема її біографічного напрямку, та загалом біографістики.

Практичне значення дослідження: застосування його результатів при вивченні біографічного напрямку художньо-документальної літератури студентами філологічних спеціальностей та при вивченні літератури першої половини ХХ ст. (в межах курсу «Історія літератури» чи дотичних до нього).

Апробація. Основні теоретичні положення та результати дослідження висвітлено в статті «Достовірність біографічного дослідження в науковій та художній біографії», вміщеній у збірнику наукових праць «Філологічні студії» (Вінниця, 2018, вип.11), та тезах на Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасний вимір філологічних наук» (Львів, липень, 2018); викладено в наукових доповідях на Звітній конференції викладачів, аспірантів, студентів факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха (Вінниця, травень, 2018) та IV Всеукраїнській науково-практичній конференції «Творчість Миколи Євшана в контексті розвитку українського модернізму» (Вінниця, жовтень, 2018).

Магістерську роботу обговорено на засіданні кафедри української літератури (протокол №4 від 07 листопада 2018).

Перспективи дослідження: в першій половині XX ст. в Україні з'являється художньо-біографічний твір нового типу (відмінного від біографіки попередніх епох); доцільним є простежити жанрову еволюцію таких творів під впливом літературних тенденцій середини й кінця століття аж до новітніх жанрово-стильових літературних типів.

Структура магістерської роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох основних розділів, висновків та списку використаних джерел (66 позицій). Загальний обсяг роботи – 80 сторінок, основного тексту – 70 сторінок.

РОЗДІЛ І.
ХУДОЖНЯ БІОГРАФІЯ
ЯК ЖАНРОВА МОДИФІКАЦІЯ БІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ

1.1 Біографістика як наука «про біографію»: стан розробки історико-літературних та теоретичних питань

Створення біографій – важлива складова культурно-історичного процесу кожного суспільства. Дослідження й опис життєвого шляху людини потребує перш за все застосування наукових методів (а якщо створюється художня біографія, то ще й літературного хисту), тому розвиток біографічного письма тісно пов'язаний із розвитком наукової думки в цілому. В Україні науковий апарат формувався на основі власної традиції та зазнавав впливу західноєвропейських і російських наукових тенденцій.

Дослідженню термінології в сфері біографістики присвячено окремі наукові розвідки. Спробуємо узагальнити їх основні положення задля однозначного розуміння термінів. Адже, як зазначає В. Попик (дослідник термінології у сфері біографічних досліджень), «неусталеність термінології, розпливчастість понятійного ряду нерідко вносить плутанину в розуміння об'єкта й самого предмета та проблемно-тематичного діапазону біографічних досліджень, ускладнює осмислення їх цілей і завдань, сприйняття змісту наукових студій, викладених у них ідей та практичних рішень, визначення видового, жанрового різноманіття біографічних праць і публікацій» [47, с. 123].

Термін «біографія» є відповідником англійському «biography», хоча в різних випадках, на думку В. Попика, може вживатись або в тому ж значенні, що й на Заході, або вміщувати в себе дещо інші значеннєві відтінки. У найбільш широкому контексті, як це і є у західноєвропейській традиції, біографію розглядають як «історико-культурологічне явище, що об'єднує різні види, роди й типи біографічного дослідження, що склалися історично, предмет і напрям літературної та наукової діяльності й саме мистецтво створювати життєписи»

[47, с. 124] (тут В. Попик цитує В. Чишка, який запропонував таке визначення ще на початку відродження біографічних досліджень у нашій країні – 90-ті роки минулого століття).

Однак в українській науковій культурі цей термін в такому широкому значенні не прижився [47, с. 125]. Одна з головних причин цього полягає в тому, що наука в Україні знаходилась під впливом радянської традиції «більш конкретизованого розуміння біографії як жанру наукової й літературної творчості, а також життєпису конкретної людини, ... створеного іншими авторами, або нею самою (автобіографія)» [47, с. 125]. Суперечність значеннєвого вмісту поняття «біографія» із європейською традицією, що зосереджувалась на індивідуальному та неповторному в людському житті, полягала також у ставленні до неї як до жанру, що «демонструє читачам *суспільно-значущий*, нормативний для наслідування результат діяльності окремої особи» [47, с. 125].

Натомість як значеннєвий відповідник англійському «biography» в українських працях став використовуватись замість терміну «біографія» як його широке узагальнення термін «біографіка». Хоча в Росії цей термін, з'явившись ще у 20-х роках ХХ ст., використовується як назва самостійної наукової дисципліни (в такому значенні, наприклад, його використовує І. Петровська, виносячи в назву свого посібника з джерелознавства) [39, с. 32]. У нас же під «біографікою» розуміють «усю багатовимірну сферу літературної й дослідницької біографічної творчості, а також сукупність видань біографічного жанру, у тому числі публіцистичну та науково-популярну біографії, видавничо-інформаційну практику» [47, с. 127].

Однак саму науку про біографічні дослідження, її теорію й методологію в Україні називають «біографістикою» [47, с. 127]. Почав цей термін використовуватись у 70-х роках минулого століття поряд із терміном «біографіка», але в 1993 році в системі Національної бібліотеки України імені

В. І. Вернадського НАН України було створено Інститут біографічних досліджень, одним із напрямів якого стала розробка методичних і методологічних засад біографістики як історичної дисципліни [39, с. 34]. Утвердження цього терміну в такому розумінні значною мірою завдячує науковим працям В. Чишка [47, с. 127-128].

Н. Торкут та В. Марінеско використовують термін «біографістика» у значенні «біографіки» або «біографії» в найширшому розумінні (як його інтерпретують на Заході): «Біографістика як метажанр: спроба теоретико-літературної ідентифікації феномена» [58]. Натомість саме поняття біографії служить для позначення конкретної жанрової форми «біографістики». Однак таке функціонування цих термінів вносить ще більше плутанини у сферу біографічних досліджень, тому за доцільніше вважаємо залишити за цим терміном означення наукової галузі.

Об'єктом дослідження в біографістиці є опубліковані наукові праці, літературні біографії, словники й довідники, біографічні сегменти енциклопедій, збірники біографій... – «результати багатовікового доступу світової біографіки» [47, с. 130]. Предмет біографістики – вивчення історії розвитку біографічних досліджень, опрацювання їх методологічних, методичних, джерелознавчих та практично-прикладних проблем, осмислення еволюції історико- й літературно-біографічної творчості як явища культури та суспільного життя [47, с. 130]. Окрім зв'язку з історичними дисциплінами (генеологія, геральдика, музеєзнавство та ін.), біографістика також пов'язана з психологією, соціологією, політологією, науково-інформаційною сферою і, звичайно ж, з літературознавством [47, с. 130]. Біографічне дослідження потребує використання інструментарію усіх цих суміжних наук, тому методи біографістики характеризуються різноплановістю.

Таким чином, у широкому розумінні біографії є об'єктом дослідження біографістики, а такі їх різновиди, що створені на засадах мистецтва, належать

ще й до сфери дослідження в літературознавстві. Г. Грегуль зазначає про це так: «Шляхом порівняння та узагальнення теоретичних надбань дослідників біографічної прози з'ясовано, що весь загал знань, здобутих у результаті дослідження біографії, охоплює біографістика, в той час як літературознавство вивчає науково-художні та власне художні біографічні твори» [24].

На Заході абсолютного термінологічного відповідника біографістиці (або біографії в російському науковому середовищі) немає, адже самі біографії є предметом дослідження дисципліни, яка має назву історична антропологія [39, с. 35].

Енциклопедичне визначення «біографії» узагальнено повідомляє, що «інтерпретація життєвих подій певного індивіда може здійснюватися в різних площинах (художній, популярній, науково-популярній, науковій, академічній)» [37, с. 138], відповідно їх жанрова природа може суттєво відрізнятися. Протилежні концептуальні значення мають поняття «науковий»/ «художній» (інші жанрові форми біографій сприймаються як такі, що суміщають окремі ознаки обох кінцевих у ряді протилежностей форм, додаючи цим ознакам специфічного функціонального навантаження).

Переходячи в розряд термінів, поняття «науковий» та «художній» (стосовно біографічного письма) зазнають неоднозначного сприйняття різними науковцями та дещо відмінного тлумачення у наукових традиціях різних націй. В Україні ці прикметники, вживаючись поруч із терміном «біографія», характеризують певний біографічний текст з приводу того, в який спосіб він створений.

«Наукова біографія» – *метод*, сукупність методів, що використовуються біографом. «Праці, зокрема й біографічні, побудовані на об'єктивних фактах і логіко-аналітичних інструментах наукового пізнання, визначалися як наукові» [40, с. 29]. В. Чишко запропонував умовний алгоритм створення наукової біографії: «емпірична дослідницька процедура, що складається із евристичних і

джерелознавчих досліджень; реконструкція життя, діяльності, психічного стану особи; репрезентація особистості в сукупності зовнішніх і внутрішніх зв'язків» [40, с. 31].

Однак у євроатлантичному біографічному дискурсі поняття «наукова біографія» надає інформацію щодо *об'єкту* дослідження, людини, про яку пишуть, і означає те саме, що й поняття «біографія вченого» (вчений – людина науки) [40, с. 31]. Тобто «наукова біографія» в такому розумінні охоплює професійні життєписи хіміків, фізиків, інженерів, лікарів, але не представників гуманітарного напрямку – істориків, соціологів, юристів, економістів.

Для означення біографій людей таких професій деякі дослідники (В. Ващенко) пропонують використовувати термін «інтелектуальна біографія». Хоча С. Ляшко констатує наявний у такому використанні термінів «змістовно-світоглядний парадокс: діяльність учених, які працюють у галузі гуманітарних наук, не розглядається як наукова, а діяльність учених, які працюють у галузях природничих і т. зв. «точних наук», не розглядається як інтелектуальна» [40, с. 33-34]. Крім того, за таких обставин виникають труднощі з іменуванням біографії людини, яка працювала в різних галузях (М. Ломоносов, М. Максимович), або людини, яка попри визначну наукову діяльність ученого ступеню не отримала (А. Кримський). Та й такі терміни як «літературна біографія», «художня біографія» не сприймаються як біографія літератора чи художника [40, с. 40-41].

Виходячи з цього, в Україні таке використання терміну «наукова біографія» не прижилося; натомість В. Чишко пропонує диференціювати біографії за професійним спрямуванням об'єкта біографії на біографії вченого, письменника, державного діяча тощо [40, с. 31].

Як бачимо, термінологічний апарат у власне українському біографічному науковому дискурсі ще не до кінця сформований, потребує уточнення у значенні деякі (серед них і базові) терміни галузі. Біографія – це «художнє або

наукове відтворення історії конкретної особи на основі задокументованих фактів та свідчень» [37, с. 138]. Біографіка – вся багатовимірна сфера дослідницько-біографічної творчості, що є об'єктом дослідження біографістики як науково-історичної галузі.

Використання різних методів при створенні біографій, а також їх функціональне призначення дає підстави диференціювати їх за видами (наукові, науково-популярні, художні та ін. біографії). Наукова біографія в українській традиції – це форма біографічного дослідження, що здійснюється з використанням наукового аналізу фактичних даних. Хоча доцільність використання цього терміну саме в такому значенні, що автоматично протиставляє наукову біографію художній, яка, виходячи з цього протиставлення, не містить наукової (об'єктивно-логічної) оцінки реальності, уже піддавалася сумніву окремими дослідниками і розглядатиметься нами далі.

1.2 Біографічне дослідження : достовірність та життєподібність

Критерієм розмежування біографій на наукову та художню є певні особливості процесу біографічного дослідження, його методологічне підґрунтя та спосіб організації його результатів. Л. Савкова зазначає: «В основі наукової біографії – строгий виклад фактів життя героя і встановлення зв'язку між ними. Вона неможлива без історичного підходу до діяльності особистості... Своєрідність такої біографії в документальності, строгій достовірності фактів, що виключають вимисел, хоча б і... заснований на реальних історичних джерелах. Конкретні факти викладаються об'єктивно, документальні джерела вводяться безпосередньо в текст твору; особа ж автора-дослідника проявляється лише у визначенні найбільш достовірних і аргументованих зв'язків між відомими історико-біографічними фактами...» [51, с. 256].

Однак тлумачення понять «наукова» та «художня» біографії не є беззаперечним. Д. Стус, наприклад, називає дихотомію наукової і художньої

біографії штучно створеною [56, с. 36], а О. Валєвський вважає «протиставлення «наукової» і «художньої» біографії вдаванням, таким, що «є вислідом нерозробленої методології біографістики як науки» [56, с. 39].

Метою цього підрозділу є довести, що дослідник, який створює наукову біографію, та дослідник, автор художньої біографії, насправді користуються однаковими методами дослідження та, відповідно, мають рівні шанси на досягнення цілі будь-якої класичної біографії – правдивого «прочитання» феномену людини, що є об'єктом біографії. У цьому й полягає специфіка біографічного жанру: біографії, за висловом І. Лосієвського, «належать одночасно світу науки і світу мистецтва» [56; с. 37]; тому й доцільність подібного жанрового поділу ставиться під сумнів.

І. Тен, досліджуючи міметичну природу мистецтва, вбачає його ціль у наслідуванні взаємовідносин частин фрагменту дійсності [59, с. 21]. Саме «внутрішню чи зовнішню логіку істоти», зображеної на картині художника, ми прагнемо вловити, споглядаючи її. Ці взаємовідносини між частинами повинні зробити явною головну, провідну рису (характер, ідею) зображуваного, з якої виникають усі інші (багато інших) риси [59, с. 23]. Щоб якомога рельєфніше показати головне в об'єкті, митець усуває все, що закриває його [59, с. 25]. Талант митця, таким чином, полягає в тому, щоб розпізнати в об'єкті те головне, що визначає увесь об'єкт, і зробити його яскравим для розпізнання іншою людиною [59, с. 27]. Завдання біографа подібне: йому доступне споглядання частин буття людини, відображених у досліджуваних біографічних документах; вловивши взаємозв'язок між ними та упізнавши головну рису (ідею, мотив), що «провадить» персонажа біографії та визначає його життєву сутність, він формулює її, роблячи пафосом свого твору.

З іншого ж боку, і біограф-науковець, і біограф-митець, маючи однакову мету (правдиво пізнати реально існуюче буття), обов'язково зосереджуються на ґрунтовному всебічному аналізі біографічних документів (письмових джерел із

засвідченою авторитетністю, що полягає в їх достовірності). «На відміну від романіста біограф [автор художньої біографії] не створює нову, іншу дійсність, оскільки достовірність означає не просто подібність реальної і текстової дійсності, але тотожність їхньої природи» [51, с. 256]. Автор цієї цитати зазначає, що «біографія не безмежна, вона не може вмістити в собі все, що відомо про її героя, але в принципі текстова дійсність прагне до збігу зі справжньою в усій її повноті» [51, с. 256]. Однак, не лише «художня», а й «наукова» біографія не може претендувати на всеосяжність усіх фактів життя біографічної особи, виділення дійсного (правдивого, точного) взаємозв'язку між ними та узагальнень на їх основі. Очевидно, що не все те, що мало вплив на формування особистості та визначало її сутність, зафіксовано документально й доступно для аналізу дослідником. А відсутність найменшої деталі при аналізі, може в цьому випадку спотворити кінцеве узагальнення, висновок.

Варто зазначити, що не всі біографічні тексти містять узагальнення. Наприклад, енциклопедична стаття може складатися лише з переліку фактів (об'єктивної інформації) про окремі фрагменти життя людини, але за цим фактажем втрачається можливість передачі життєвого та духовного досвіду людини, «на його підставі досить важко скласти бодай приблизну картину реального буття героя» [56, с. 39], а саме це і є кінцевою ціллю біографічного дослідження (укладання переліку об'єктивних фактів може бути проміжним завданням на шляху досягнення цієї цілі). Такий фактаж ще потребує коментаря людини-фахівця, що вже буде узагальненням.

Таким чином відбувається, на думку Д. Стуса, «суб'єктивізація об'єкта» [56, с. 28]. У філософії вже давно розглядається питання щодо можливості пізнання об'єктивного світу. Прибічники «філософії життя» (основоположником якої є Ф. Ніцше) вважають, що об'єктивного знання про світ узагалі не може існувати, будь-яке уявлення про світ – це завжди інтерпретація світу певним суб'єктом [14, с. 4]. Інтерпретація дійсності не може

бути тотожна їй: «розуміння є не тільки репродуктивним, але завжди також і продуктивним відношенням» [14, с. 351]. Адже неповторне світосприйняття біографа накладається на об'єкт біографії при «прочитанні» його життєвого шляху. Біограф не може позбутись численних упереджень, породжених його власним життєвим досвідом. Все, на що здатний дослідник, – це усвідомлювати свою суб'єктивність при аналізі об'єктивних даних. Використання герменевтичних принципів і прийомів дозволяє інтерпретувати дійсність максимально правдиво, та актуальним залишається переконання Х.-Г. Гадамера, що у зв'язку з продуктивним моментом, закладеним у розумінні, неправильно говорити, що ми можемо розуміти об'єкт дослідження краще його самого як суб'єкта дійсності, «достатньо сказати, що ми розуміємо по-іншому – якщо ми взагалі розуміємо» [14, с. 351].

Чи впливає на можливість відтворення достовірної картини життя такі характерні для художньої біографії прийоми, як: наявність художньої вигадки, «не хронологічний» сюжет, змалювання сфер життя, що прямо не пов'язані із суспільною діяльністю особи? Л. Савкова та Л. Ковальчук наводять приклад із біографії А. Моруа, де він у примітках подає оригінальний текст розмови, введеної у твір, і виявляється, що деяка інформація є по-суті домисленою біографом, бо видається очевидною, оскільки «контекстуально і психологічно мотивована» [51, с. 258]. Можна припустити, що й вимисел може бути мотивованим досліджуваними фактами і доцільним для відтворення ідеї, без якої не можливе таке ж розуміння біографічної постаті, яке має сам дослідник. Така вигадка біографа за своєю природою теж свого роду узагальнення, що може (з певною часткою вірогідності) відповідати реальному стану речей. А відрізняє біографію від звичайного роману тоді те, що «тут явно відчутний план автора (його роздуми, аналіз, оцінка, емоції) по відношенню до об'єктивного, документального плану, що оцінюється не тільки автором, але й читачем... Творча лабораторія біографа відкрита перед ним...» [51, с. 257]. Тому автор

біографічного твору іноді в примітках, коментарях, передмові чи самому тексті повідомляє читача про рівень достовірності окремих епізодів біографії.

На питання, чи має право біограф подавати сюжет твору не у відповідності з хронологією життя досліджуваної особи знаходимо таку відповідь: різні види анахронії, прийоми проспекції і ретроспекції можуть бути продуктивними при аналізі причинно-наслідкового ряду подій і відтворенні психологічного портрету героя [51, с. 256].

Яким же чином описана сфера життя людини впливає на визначення «науковості» біографії? Щоб якомога глибше досягнути природу і величину таланту досліджуваної особистості, її взаємозв'язок із середовищем, в якому вона існує, самих фактів трудової діяльності недостатньо. Ш. Сент-Бев, засновник біографічного методу, писав: «Найважливіше для біографа великого письменника... – вловити, осмислити, піддати аналізу всю його особистість саме в той момент, коли більш-менш вдалий збіг обставин – талант, виховання, навколишні умови – витягає з нього перший його шедевр. Якщо ви зуміли зрозуміти поета в цей критичний момент його життя, розв'язати вузол, від якого віднині простягнуться нитки до його майбутнього,... – тоді ви можете сказати, що знаєте цього поета... ; і тоді ви гідні стати рівноправним і невтомним супутником на всьому його подальшому життєвому шляху...» [52, с. 49]. Тому під час будь-якого якісного (з погляду найближчої його відповідності із дійсністю) біографічного дослідження не можливо обмежитись лише її «суспільно вагомими» вчинками та подіями з життя, для глибшого розуміння «суспільно вагомого» потрібно брати до уваги обставини побуту, риси близьких родичів, реалії життя, виховання, освіти тощо.

Отже, при визначенні «науковості» чи «художності» біографічного твору мова не може йти про достовірність зображуваного в ньому та про методи, що використовує дослідник, щоб пізнати й зрозуміти дійсність, адже історик і письменник мають однакове завдання – якомога ближче підійти до істини,

зрозуміти життя таким, яким воно було насправді. Будь-який результат такого пізнання не відповідатиме істині повністю, оскільки об'єкт дослідження сприймається, тобто суб'єктивізується. Дослідник, який користується інструментом, що максимально наближає його інтерпретацію до реального буття (правила герменевтики), створює твір тим якісніший, чим краще він цим інструментом оволодів.

Тому автором «правдивої» біографії може стати як історик, так і письменник. У такому разі різниця між «науковою» і «художньою» біографією полягатиме в її стильовому оформленні: для біографії в науковому стилі характерним є безпосереднє введення у твір документальних джерел, специфічна лексика, безособовість та інші мовні засоби, а для художньої – метафоричність, перетворення персонажів біографії в образи, наявність авторських відступів та ін.

РОЗДІЛ II.

ЛІТЕРАТУРА NON-FICTION: ОСОБЛИВОСТІ, ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОЇ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ

Об'єктом даного дослідження є твори, що перебувають на межі обох світобачень: наукового й художнього. Таким межовим утворенням є документальна література, тому розглядаючи жанрово-стильовий характер художньої біографії, варто зважати на те, що розглядаємо ми її перш за все як один з напрямів документальної літератури. «Література факту», «non-fiction», документальна література – продукт творчої письменницької діяльності, який на противагу художнім творам, що з'являються на основі фантазії, вигадки їх авторів, має за мету художньо відтворити реальність, зафіксовану документально.

Н. Торкут та В. Марінеско не відносять художню біографію до документальної літератури та вважають неправомірним синонімічне використання понять «художня біографія» та «документально-біографічна проза». Таку позицію вони пояснюють насамперед тим, що художня біографія може бути написана не лише в прозовій, а й у віршованій формі (віршована біографічна повість Л. Щелкунова «Михайло Ломоносов») [58, с. 5].

Погоджуємось у тому, що на віднесеність твору до біографії не впливає формальний спосіб викладу (прозою чи у віршах). Однак, якщо мати на увазі не просто формальний спосіб текстового вираження, а співвідносити такі твори з певним родом літератури (в такому разі проза (епос) протиставляється ліриці й драмі), то все ж таки біографія належить епосу, або ж ліро-епосу (якщо вона написана віршованою мовою). Адже ліричні (і драматичні) твори мають риси, що суперечать функціональному призначенню біографії – досягнути й відтворити буття реальної історичної особи. У таких творах ми можемо говорити про історичну основу, але ніяк не про їх «документальність». Тому говорячи про всю документалістику як про прозу, ми цим відмежовуємо її від

лірики й драми як функціонально відмінних літературних сфер. Наступну ж цитату вважаємо суперечливою: «Документальна література може бути репрезентованою в прозі, ліриці й драмі, проте найбільший масив документальних творів представлений в прозі» [61].

Другим аргументом того, що художня біографія і документально-біографічна проза – різні поняття, Н. Торкут та В. Марінеско вважають те, що «документально-біографічна проза може бути позбавлена художності і являти собою різновид літератури факту» [58, с. 5]. Залишається питання в тому, що вони мають на увазі під «літературою факту», адже це поняття використовується як синонімічне до понять «документальна література», «нефікційна література» (non-fiction), «документалістика» [30, 217] і розуміється О. Галичем [18] та іншими літературознавцями як література, що не є позбавлена художності, але органічно поєднує її із документальністю.

Очевидно, що існують біографії (описи життя реальних людей), в яких частка «художності» в суміші «художнього» й «документального» (яка завжди присутня в літературі non-fiction) значно переважає документальне начало. Н. Торкут та В. Марінеско називають такі твори біографічною белетристикою. «Це різножанрові літературні твори, орієнтовані не стільки на відтворення, скільки на створення художнього образу певної відомої особи, історія життя якої формує фабульний каркас. Автор таких творів керується більшою мірою власною уявою й ставить оригінальність сюжету, ефектність художньої манери, репрезентацію власного суб'єктивного ставлення до зображуваного об'єкта значно вище за фактографічність, документальність, достеменність («На сонце не схожі» Е. Берджесачи, «Пані Шекспір» К. Гарпер)» [58, с. 9].

Однак, на нашу думку, доцільним є не виключення біографії цілком із документальної літератури, а розмежування двох згаданих типів біографічного письма на дві категорії: власне художня біографія повинна розглядатися у сфері документальної літератури, а біографічна белетристика – як суто фікційна

література (так само, як і історична романістика, про що йтиметься далі). Тому в цьому дослідженні художня біографія, як вже було сказано вище, розглядається як один із напрямів документальної літератури, non-fiction.

Документальна література – не новітній винахід, однак зазнає все більшої популярності з початку минулого століття. «Появу перших документальних творів у світовій літературі більшість дослідників відносить до античної доби, українська документалістика бере свій початок із часів Київської Русі, проте в окремий вид літератури, що отримав назву «документальна література», ці твори були поєднані радянськими літературознавцями лише в 20-ті рр. ХХ століття. У західному літературознавстві поняття «документалістики», або «літератури non-fiction» з'явилося тільки в середині минулого століття» [63].

Поруч із розвитком документальної літератури зростає також кількість літературознавчих праць, що є спробами теоретичного осмислення жанрової природи подібних творів. Один із найактивніших дослідників документальної літератури, О. Галич, відзначає наявність термінологічних неточностей у сфері документалістики. Для визначення документальної літератури він цитує «Українську літературну енциклопедію» за ред. Є. Морозової (1991): «Документальна література, документалістика – твори художньо-публіцистичних, науково-художніх і художньо-документальних жанрів, в основу яких покладено документальні матеріали, подані повністю або частково чи відтворені у вигляді вільного викладу» [18] (при цьому зазначаючи, що багато укладачів літературознавчих словників цей термін взагалі не згадують, що аж ніяк не сприяє розвитку теоретичного узагальнення у сфері документальної літератури).

Відмінністю документальної літератури якраз і є надання особливого значення документу. Він у подібних творах не просто виконує допоміжні функції, як це буває у художніх творах, що мають історичну основу чи прототипів, а сам несе певне естетичне навантаження, «документ не лише

виступає джерелом отримання необхідної документалісту інформації, а й активно входить у текстову канву документального твору у вигляді вставної конструкції» [63].

Виходячи з цього, дослідники документальної літератури визначають такі її типологічні риси: правдивість, фактографічність, документальну достовірність, у більшості випадків використання справжніх імен, дат і географічних позначок, а також об'єктивність [63]. Але, попри все прагнення автора до правдивого відтворення дійсних фактів та об'єктивності при їх інтерпретації, перш ніж дійти до читачів вони проходять через його свідомість, а тому суб'єктивність є також рисою документальної літератури. В цьому й полягає парадоксальність таких літературних творів: при максимальному прагненні автора досягти правдивості й об'єктивності, вони залишаються суб'єктивацією дійсності. Пізнання людини як сутності буття лежить в основі документального твору. Тому Т. Черкашина до ознак документальної літератури додає ще екзистенційність та глибокий психологізм [63].

Попри визначення основних рис літературних творів зазначеного типу, документальна література продовжує залишатись складним у літературознавстві явищем, яке потребує детального розгляду і теоретичних узагальнень, чому й присвячені праці деяких дослідників. М. Варикаша подає таке визначення: «Документалістика в широкому сенсі – це альтернатива власне художнього мистецтва [мова йде не лише про літературу, а про мистецтво загалом], зорієнтована на відображення реальних подій минулого за рахунок фіксації, осмислення й розкриття внутрішньої суті фактів та явищ» [9, с. 28-29].

Замість терміну «документальна література» останнім часом літературознавці все частіше використовують термін західного походження «література non-fiction». На думку М. Варикаші, він значно краще відображає сутність означуваного поняття [9, с. 31]. «“Fiction” у перекладі з англійської мови означає вигадку, фікцію, фантазію, белетристику... “не вигадка” – це ще

не факт і не документ, по суті, це те, що сприймається на віру й у випадку виявлення не достовірної інформації під час перевірки, завжди може виправдатись своєю приналежністю до мистецтва, яке залишає за собою право вільної інтерпретації фактичного матеріалу» [9, с. 31-32].

Фактографічна література – таку назву вважає за доцільне використовувати М. Варикаша для позначення «чистих» фактів без їх аналізу, узагальнення (сухі нотатки, ділові листи тощо), але такі документи не можуть мати жодного стосунку не лише до літератури non-fiction, а й взагалі до літератури як мистецтва [9, с. 36]. У документальній літературі хоч і наявна документальна правда, а частка вигадки зведена до мінімуму (не суперечить фактам, а логічно впливає з їх узагальнення), все ж ця правда висвітлюється, узагальнюється, піддається аналізу, тобто суб'єктивується, тому, за висловом М. Варикаші, «твори non-fiction можна назвати правдивими, тільки зважаючи на суб'єктивність цієї правди» [9, с. 40].

Навіть щоденник, жанр літератури non-fiction, не є фактографічним описом. За М. Варикашею, факти, перш ніж потрапити до тексту такого твору, проходять декілька етапів суб'єктивації. Описані в щоденнику події стосуються минулого, тому їх опис здійснюється через суб'єктивну пам'ять автора. «Вона сама по собі не може стати основою достовірності, оскільки випускає безліч деталей, зосереджуючись і вбираючи лише те, що на даному етапі зацікавило, схвилювало автора щоденника» [9, с. 37]. Другий етап відбору (несвідомий чи напівсвідомий) здійснюється під час писання: «минулі події викривляються під впливом суб'єктивного враження митця, а також його емоційного стану в момент писання» [9, с. 37]. Іноді автор прагне подати опис подій у певному їх ракурсі, вдаючись при цьому до замовчування про певні деталі, напівсвідомому перекручуванні певних фактів, висвітленні певних якостей (їх перебільшення чи применшення) тощо, створюючи таким чином авторську маску. «Маски можуть варіюватися, зникати й знову з'являтися, складаючи мозаїчне поєднання

щирості й фальші, документальності й вигадки, настанови на правдивість і гри з читачем» [9, с. 38].

Зважаючи на те, що навіть найщиріша оповідь, найчесніше переконання читачів у достовірності опису може виявитись авторською несвідомою (або частково свідомою) грою (про свідому гру автора на основі перекручування фактів скажемо окремо), залишається відкритим питання «правдивості» таких творів: чи варто їх відрізняти від творів fiction та говорити про їх документальну основу? М. Варикаша, шукаючи відповіді на це запитання, як приклад наводить сприйняття віруючими текстів священних книг [9, с. 39-40]. Атеїст бачить Біблію як збірку поетичних творів, моральних настанов, притч, давніх міфів, легенд; для нього вона не несе нічого, окрім художньої та, можливо, філософської вартості. Натомість віруюча людина сприймає цю книгу як свідчення, документ, що дає їй змогу достовірно переконатись у речах, інформація про які іншим чином була б для неї не доступною. Вирішальну роль у сприйнятті відіграє довіра до особистості автора, внутрішня настанова, заснована на вільному рішенні реципієнта твору.

Літературна критика, аналізуючи твір, визначає його як fiction або non-fiction. «Викриття маскування, – що здійснюється при цьому, – передбачає глибинний аналіз тексту, зіставлення зображених подій із реальними фактами, представленими безпосередньо в документах, пошук контексту тощо» [9, с. 40].

Отже, узагальнюючи сказане вище, наведемо цю розгорнуту цитату: «Література поділяється, в першу чергу, на *фіктивну*, художню (*fiction*) і *не-фіктивну*, художньо-документальну (*non-fiction*). У фіктивній домінує вимисел, проте, щоб уникнути плутанини між цими двома видами літератури, окремими підвидами літератури фіктивної доцільно було б розрізняти *власне фіктивну* (*absolute fiction*), *частково автобіографічну* (*partly autobiographic fiction*) – художні твори, в основу яких покладено вигадку, проте у фабулу вплетені конкретні події або особи з життя автора, та *історичну* (*historical fiction*), де дія

відбувається на фоні реальних історичних подій, але позбавлена автобіографічності. *Межовою літературою (border fiction)*, серединною між fiction і non-fiction є література псевдо-фіктивна (pseudo-fiction) – цілком автобіографічні твори, написані в різних жанрах художньої літератури, зокрема роман, оповідання, новела тощо; та література псевдо-не-фіктивна (pseudo-non-fiction) [сюди якраз відносимо твори, в яких автор свідомо вдається до маскуванню] – твори власне фіктивної літератури, написані в жанрах не фіктивної, але з метою надання їм правдоподібності («Щоденник страченої» М. Матіос)» [9, с. 32-33].

Тепер розглянемо, які конкретно літературні жанри варто вважати приналежними до non-fiction. О. Галич репрезентує традиційний погляд на жанрове різноманіття документальної літератури, визначаючи її три основні напрямки – мемуаристика, художня біографія, письменницька публіцистика. Він зазначає, що «важливою ознакою такої літератури є авторське осмислення певних суспільно-політичних подій та явищ, або життєвого шляху реальної історичної особи, або важливої для життя народу проблеми, здійснене за законами художньої творчості із залученням справжніх документів свого часу, глибоким співвіднесенням власного духовного досвіду автора із внутрішнім світом героїв, соціальною і психологічною природою їхніх учинків» [18].

Жанрами мемуаристики є лист, нотатки, щоденник, записна книжка, літературний портрет, есе, нарис, оповідання, новела, повість, роман, епопея, автокоментар, некролог, літопис; художня біографія представлена біографічними нарисом, новелою, оповіданням, повістю, романом та ін.; письменницька публіцистика репрезентована промовою, статтею, нарисом, передмовою, післямовою, есе, рецензією та іншими жанровими формами, запозиченими з журналістики чи літературної критики [18]. Як бачимо, зазначені напрямки є «суміжними родо-жанровими утвореннями, що

використовують готові жанри епосу, але наповнюють їх специфічним, притаманним саме їм змістом» [18].

Жанрова диференціація у сфері літератури non-fiction породжує чимало проблемних питань, які ще не мають відповідей у літературознавстві. Наприклад, О. Галич зазначає, що намагання визначити конкретні жанрові форми призводить до термінологічних неузгодженостей. Як-от, «жанрове визначення біографічного роману має чимало варіантів, які відображають часто майже невловимі нюанси їх змісту й форми: автобіографічний містичний роман-пошук, автобіографічний роман в оповіданнях, біографічний роман-дослідження, біографічний роман-монтаж, біографічний пунктирний роман, документально-біографічний роман-дослідження, документальний роман-донос, документальний роман-дослідження, історико-документальний роман, роман-колаж, роман-пошук, роман-реконструкція, роман у документах» (цей перелік дослідник продовжує жанровими визначеннями, що містять назви двох рівноправних жанрових форм, наприклад, роман у листах, а також складними багатослівними визначеннями, такими як науково-художньо-публіцистичний роман-дослідження) [18]. Більшість таких назв є авторськими новотворами. Сам факт їх появи не несе собою нічого шкідливого, але їх величезна кількість викликає термінологічну плутанину та призупиняє розвиток науки.

Окрім проблеми з термінами, сформульованої О. Галичем, існують також і інші невизначеності при розгляді жанрової системи документальної літератури. Складним також виявляється сформулювати чіткі межі між fiction та non-fiction. Як уже зазначалось, традиційно до творів документальної літератури зараховують мемуаристику, художню біографію та художню публіцистику. Однак Т. Черкашина в своїй розвідці, присвяченій жанровій типології документальної літератури, до цих напрямів додає ще історичну документалістику, визначаючи її як «сукупність художньо-документальних творів про реальні історичні події, учасником яких автор не був особисто, проте

реконструював їх за допомогою офіційних і особистих документів, залишених свідками й учасниками описуваних подій» [63]. Як приклади так творів вона називає «Історію французької революції» Т. Карлейля, «Оповідання про славне Військо Запорозьке низове» А. Кащенко.

Проблема з історичною прозою полягає в тому, що її багато дослідників вважають різновидом наукової прози. Автором твору, в якому яскраво й точно змальовуються історичні події, може стати людина будь-якої професії (не лише історик), яка всебічно дослідила певний історичний період і добре знається в ньому [9, с. 29]. М. Варикаша так само наводить застереження про те, що не можна з літературою non-fiction плутати документальну публіцистику, жанрами якої є некролог, стаття, інтерв'ю, рецензія та ін. [9, с. 36].

Не визначеними є не лише межі non-fiction, але подекуди й у самому творі можна спостерігати синтез декількох жанрів. «Характерною особливістю документалістики є те, що документальні жанри рідко існують у чистому вигляді» [63]. Натрапляємо на фрагменти мемуаристики в автобіографії чи навпаки, в одному творі поєднуються ознаки щоденника, мемуару, автобіографії тощо.

Та, незважаючи на теоретичну складність обґрунтування і узагальнення явища non-fiction в літературі, подібні твори набувають усе більшої популярності. Спробуємо навести роздуми окремих дослідників щодо причин активного розвитку документальної літератури. «Характерною особливістю документалістики є те, що вона не лише фіксує, реконструює, а й осмислює та переосмислює теперішнє і минуле. Саме тому більшість документальних творів з'являється в переломні роки життя суспільства» [63]. Таким критичним історичним періодом якраз і є початок ХХ ст., коли відбувся сплеск документальної літератури. «Дослідники пов'язували цей феномен із кризою роману... Література переставала відповідати духу часу, таким чином на зміну традиційному роману прийшов твір майбутнього, головні риси якого —

позасюжетність і психологізм, що дає можливість автору виступити на перший план, висловити думки та переживання у відносно сталій формі» [9, с. 34].

На межі XX-XXI ст. відбувається друга хвиля розквіту літератури non-fiction. Завдяки науково-технічному прогресу, розвитку ЗМІ люди отримали вільний доступ до інформації. Висока інформативність породила недовіру до історії («розвінчення історії»), історичні реалії почали переосмислюватись. «Відсутність впевненості не тільки в завтрашньому (що ще можливо пояснити), але й у вчорашньому дні, яка виявляє сумнівність у всьому тому, що здавалось непорушним, - переводить людське мислення в малий реєстр: цікавість до епохального і вигаданого переходить в бажання дізнатися про мале і конкретне» [36].

Сучасна філософія не дає чітких відповідей, вона скептично й іронічно ставиться до будь-яких виявів категоричності та однозначності. Оскільки всебічне й всеосяжне пізнання не можливе, то «постмодерн відмовляється від ілюзорної можливості цілісно виразити сутність буття і натомість, шукаючи засоби відображення різних його відтінків, відштовхує метанарації, замінюючи їх різноманітним *фрагментарним досвідом*» [9, с. 35].

Крім того, кризовий стан суспільства (а саме в такі періоди спостерігаємо сплески документальної літератури) призводить до того, що дійсність настільки шокує людей, що стає цікавішою за ймовірну вигадку. «Хроніка гостросюжетної дійсності потіснила в свідомості очевидців катаклізму (і тих, хто пише, і тих, хто читає) художній вимисел. До цього підходять рядки А. Цветкової: *Я писал бы об этом стихи, / если б не было это стихами...*» [36].

Отже, література non-fiction – це художні твори, в яких вигадка зводиться до мінімуму, замість неї – документальна правда, факти дійсності, описані і прочитані задля їх осмислення. Рисами документальних творів є правдивість оповіді (відповідність документальній правді); використання документа не лише як джерела інформації, а введення його у твір (безпосередньо чи за допомогою

переказу), який і формує сюжетну канву твору; наявність реальних географічних назв, імен, подій; прагнення до об'єктивності в оцінці й узагальненні; суб'єктивність водночас (читач може спостерігати за мисленням автора, що знаходиться в стані пошуку) тощо.

Література non-fiction є об'єктом багатьох літературознавчих досліджень, та все ще існує чимало невизначених теоретичних питань, пов'язаних із документальними творами. Серед них проблема узгодження меж документальної літератури; виявлення жанрових ознак, притаманним таким творам, та розробка універсальної жанрової термінології, що відображала б ці ознаки та ін.

Популярність творів non-fiction продовжує зростати з початку минулого століття, коли увага письменників і читачів до таких творів уперше здивувала світ літератури й критики. Ще більш активного розвитку документальна література зазнала на межі XX-XXI ст. Причини такого стану речей у літературному світі дослідники вбачають у характерному для цих періодів високому доступі до інформації, прагненні людей до переосмислення цінностей, розвінчання ідеалів, у вражаючій дійсності, що сама собою шокує й не потребує художнього прикрашання.

Документальна література, як бачимо, – складне утворення, що важко піддається теоретичному узагальненню і точній жанровій диференціації. Нашим завданням є вилучити з-поміж усього різноманіття літератури такого типу саме художню біографію і визначити її жанрові риси. Вже на етапі відмежування художньої біографії від інших літературних форм виникають труднощі. Спостерігаємо дискусії на сторінках літературознавчих розвідок із приводу того, чи не є біографія різновидом художньо-історичної прози або мемуаристики, чи варто розрізняти біографію і автобіографію як жанри тощо.

О. Галич у статті «Критерії розрізнення історичної та документально-біографічної прози» як приклад наводить праці дослідників, які вважають

біографічну прозу частиною художньо-історичного письма (називає такий погляд традиційним), однак сам займає протилежну позицію та аргументує її [19, с. 45]. На його думку, відмінності між художньою біографією та історичним романом такі:

1. В історичному романі поряд із реальними героями може бути цілий ряд вигаданих персонажів. У біографічному ж творі всі (чи більшість) героїв є реальними історичними особами, саме документ диктує авторові їх імена. Вигаданий герой в такому творі «завжди виняток, його місце, як правило, на периферії сюжету... Він допомагає висвітлити якісь суттєві риси реальної особи» [19, с. 45]. Також кількість головних персонажів в історичному творі цілком залежить від авторського задуму, а в біографічному головний герой завжди один, він весь час у центрі розгортання сюжету і ніхто з інших героїв не може заступити чи витіснити його.

2. Історизм в історичній прозі полягає в зображенні подій, що мали місце в минулому, є віддалені часом від автора. Для документально-біографічного твору письменник може обрати й свого сучасника.

3. Без вимислу й домислу, творчої інтуїції документально-біографічний роман не може існувати, але в ньому «ступінь і якість художнього вимислу та домислу неодмінно обмежені, бо ж автор більш «прив'язаний» до фактів і подій біографії свого героя», аніж історичний романіст.

4. Твори, основою для яких є неперевірені історичні джерела, різноманітні легенди та міфи «навіть чи можна зарахувати до жанру документально-біографічних творів, хоча історичними вони можуть бути, якщо авторові вдалося правильно з точки зору історії відобразити художню правду вірогідних подій». Виходить, що чим далі віддалена в часі історична особа, про яку створено твір, тим менше надій перевірити достовірність фактів з її життя, тому виявляється неможливим створити документально-біографічний твір про осіб давно минулих епох.

5. Історична обстановка навколо життя героя в біографічному творі зображена значно вужче, ніж в історичному романі. Історичний фон у такому творі описується лише в зв'язку з біографією героя, адже він не повинен «закривати» героя, а в історичній прозі читач має змогу більш детально побачити суспільно-історичний контекст (для порівняння О. Галич наводить два романи, в основі яких події національно-визвольної війни під проводом Б. Хмельницького – «Гомоніла Україна...» П. Панча і «Я, Богдан...» П. Загребельного).

6. Провідним жанром документально-біографічної прози є повість, адже вона сама по собі вимагає одного героя в центрі подій, однієї сюжетної лінії [19, с. 44-49].

Все ж провести чітку межу між обома жанрами практично неможливо. Тим більше з урахуванням тенденцій до поглибленої психологізації героя, інтелектуалізації оповіді та інших прийомів, які застосовуються письменниками-біографістами в останні десятиліття. Тому О. Галич пропонує: «Жанр завершеного роману чи повісті слід визначати за домінантою, аналізувати, що ж превалює в ньому, художній домисел і вимисел, що спирається на справжні факти історії (документально-біографічний твір), чи вимисел і домисел не мають опори на факти реальності, але відповідають духові зображуваної епохи (історичний твір)» [19, с. 47].

Отже, позиція О. Галича полягає в тому, що він теоретично відмежовує біографію від історичної прози [19]; історична проза, хоч і побудована на документальній основі, але не є документальною літературою в сучасному розумінні цього поняття, натомість художня біографія – один із напрямів документалістики поруч із мемуаристикою та художньою публіцистикою [18]. Однак, нагадаємо, що не всі дослідники притримуються такого погляду, дехто з них розглядає історичну прозу як документальну літературу [63], або біографію як суто фіктивний напрям у літературі [58].

Співвіднесеність біографії із мемуаристикою теж досить складне питання. Н. Торкут та В. Марінеско наголошують здебільшого на спільних рисах між цими напрямками літературної творчості. «Мемуари – це суб'єктивне осмислення певних історичних подій чи життєвого шляху відомої постаті, здійснене письменником у художній формі із залученням справжніх документів певного часу, глибоким співвіднесенням власного духовного досвіду з внутрішнім світом героїв, соціальною та психологічною природою вчинків» [58, с. 7]. Основна риса мемуарної літератури – використання пам'яті в ролі документа поруч з об'єктивними історичними задокументованими свідченнями. Спільними ознаками між біографією і мемуаристикою ці дослідники вважають вагомість документального начала, хронологічну точність оповіді, ретроспективність, суб'єктивність інтерпретації, оцінку зображуваного [58, с. 7].

Відмінність же між біографією і мемуаристикою полягає насамперед в «тематичних пріоритетах»: у біографії оповідь зосереджується навколо постаті протагоніста, а в мемуарах – навколо історичних подій, до яких протагоніст є причетним. Крім того, автор репрезентує власне бачення подій, з одного боку, з погляду їх безпосереднього учасника, а з іншого – з позиції теперішнього його досвіду [58, с. 7-8].

Т. Черкашина розподіляє широкий спектр мемуарних творів на підвиди: власне мемуаристика, автобіографіка, щоденникова література, епістолярій тощо [63]. Відмінність власне мемуаристики від літературної біографії очевидна, оскільки об'єктом зображення у таких творах стають реальні події та люди, з якими автор був особисто добре знайомий, автор (водночас і наратор) є, таким чином, свідком описуваних подій, а сам твір сприймається як «живе свідчення» [63]. Біографія ж пишеться про людину, «з якою автор не був особисто добре знайомим, а отже реконструкція Я Іншого відбувається,

здебільшого, за допомогою документально фіксованих фактів і бесід із головним героєм чи людьми, які знають або знали його особисто» [63].

Однак не настільки чітко можна провести межу між автобіографією, яку Т. Черкашина зараховує до мемуарної літератури, та власне біографією. Цілком зрозумілою є логіка, якою керується дослідниця при віднесенні автобіографії до мемуаристики, оскільки «в автобіографії автобіографічна пам'ять автора є основним джерелом інформації» [63], що характерно якраз для мемуарних творів.

Разом з тим Н. Торкут та В. Черкашина вважають автобіографію різновидом «біографічного жанру» [58, с. 7]. Зважаючи на те, що ці дослідники взагалі не зараховують біографію до документальної літератури, не дивно, що вони не бачать сенсу в тому, щоб розмежувати ці типи письма за джерелом документальної інформації.

Якщо розглядати біографію (йдеться про саме поняття) безвідносно до літературного жанру (чи між- або наджанрового утворення), а як культурно-історичне явище, що полягає в описі життя людини (так, як це поняття розуміють в західноєвропейському науковому просторі), то логічно, що тоді автобіографія є різновидом такого опису (біографії), коли здійснюється опис *власного* життя. Однак, оскільки в українській науковій думці все ж переважає використання поняття «біографії» у значенні жанру (чи жанрового утворення), то варто зважати на те, що жанрові ознаки автобіографії мають певну специфіку і ставлять її приблизно на межі між біографією і мемуаристикою.

Зробимо такий висновок: в літературознавстві по-різному здійснюють жанрове розмежування історичної прози, біографістики, мемуаристики, автобіографістики, біографічної белетристики. Однак, попри деякі спільні ознаки всіх цих типів літературного письма, ми вбачаємо достатні відмінності між ними, та вважаємо за доцільне виокремлювати біографію серед названих творів, а також відносити художню біографію до документальної літератури

поряд з мемуаристикою (автобіографістику варто розглядати як жанр мемуаристики чи біографістики), а історичну прозу і біографічну белетристику – до художньої (фіктивної) літератури.

Перш, ніж перейти до співвідношення понять «біографія» та «жанр», варто подати чітке визначення того, що ми розуміємо під цими поняттями. Зміст поняття «біографія» детально розглядався в першому розділі. Було встановлено, що існують дві тенденції: 1. Біографію розуміють як культурно-історичне явище, що полягає в описі життя конкретної людини, життєпис; таке сприйняття терміну спостерігаємо здебільшого на Заході, а також частково перейняте українськими науковцями; 2. Тенденція до тлумачення біографії як жанру літературної творчості, що зародилася в радянському літературознавстві. На наш погляд, дотримуючись першої тенденції, можна уникнути численних термінологічних неузгоджень і проблем, що виникають при розумінні біографії як жанру, про що й ітиметься далі.

Важливо також чітко усвідомлювати, що саме в теорії літератури розуміємо як «жанр». У літературознавчій енциклопедії знаходимо таке визначення: «Жанр... загальнотеоретичне поняття, що називає узагальнені властивості художніх творів певного типологічного ряду різних епох та літератур або окремої доби, напряму чи стильової тенденції, конкретного національного письменства чи ідіостилію» [37, с. 365]. Тобто мова йде про певний тип художньої творчості, що визначається своєрідністю зображення [37, с. 365]. І. Савенко в дисертації, що присвячена дослідженню жанрової природи біографічного твору (роману-пошуку) пропонує таке визначення жанру: «Це певний код, динамічний процес, що відбувається між автором і читачем, який включає в себе особливості жанрово-стилістичної організації твору» [50, с. 10].

Біограф, пишучи свій твір, керується самою дійсністю, а також прагненням до її документального відтворення. Це зумовлює в усіх

біографічних творах ряд певних особливостей. Тут ми й починаємо говорити про особливий жанр, який за логікою номінації в багатьох літературознавчих розвідках так і називається – «біографічний жанр». Але, з іншого боку, саме це визначення породжує термінологічні неузгодженості. Їх описує О. Галич в одній із своїх статей. Те, що ми розуміємо під словосполученням «біографічний жанр» насправді знаходить вираження у вже готових жанрах епосу, але «наповнює їх специфічним, притаманним саме їм змістом» [18]. Так само, як «мемуарний жанр» реалізується в листі, щоденнику, літературному портреті, есе, оповіданні, романі, некролозі тощо; а «публіцистичний жанр» – у промові, статті, нарисі, есе, рецензії та ін.; то «біографічний жанр» – це насправді біографічний нарис, новела, оповідання, повість, роман, епопея тощо [18].

Подібного погляду притримується Т. Черкашина; описуючи спільні риси між автобіографією та біографією (дослідниця вважає їх двома незалежними напрямками документальної літератури) вона зазначає: «І автобіографія, і біографія репрезентуються в різних жанрових формах (найтиповішими з-поміж яких є автобіографічний/ біографічний роман, автобіографічна/ біографічна повість, автобіографічне/ біографічне оповідання, автобіографічний/ біографічний нарис і таке інше). Зважаючи на це, ми не схильні говорити про те, що художня автобіографія чи художня біографія є жанром» [61].

На сьогодні більшість літературознавців сходяться у визначенні біографії як метажанру чи наджанру, що лише реалізується (має вираження) в типових жанрах (жанрових формах). Т. Черкашина аргументує це так: 1. Біографічні твори пишуться в різних жанрах (роман «Жага життя» І. Стоуна, повість «Чехов. Біографічна повість» О. І. Роскіна, новела «Далай-Лама XIV. Біографічна новела» Т. Сайваї, п'єса «Батум» М. Булгакова та ін.); 2. «біографічна модальність, подібно до модальності фантастичної чи детективної, суттєво впливає на природу жанру як таку» [58, с. 5-6].

О. Галич художню біографію (мемуаристику та художню публіцистику) називає «суміжними родо-жанровими утвореннями» [18]. Наводимо також цитату з дисертаційного дослідження Г. Грегуль: «Жанри епічного, ліричного та драматичного родів біографічної літератури породжують міжродову структурну спільність – біографічний наджанр, який має самобутні ознаки» [24, с.10].

Серед ознак біографічного наджанру дослідники називають: художнє зображення життєпису реальної історичної особи, опора на справжній документ і факт, художньо-психологічне занурення у внутрішній світ головного героя, обмеженість використання художньої вигадки, домінування одного головного героя, наявність серед персонажів реальних історичних осіб, суб'єктивність оповіді, своєрідність хронотопу як хронологічно та географічно обмеженого тощо [24, с. 10] [63].

Хоча навіть таке сприйняття художньої біографії не позбавляє цілком термінологію від неточностей. Наприклад, Г. Грегуль в дисертації на тему художньої біографії зазначає, що саме «завершеність (незавершеність) хронотопу вказує на розмежування понять *художня біографія* та *біографічна повість*» [24]. «Художня біографія – на її погляд, – це художній твір, в основі якого зображення *всього* життєвого шляху видатної, славетної особистості, що створене гармонійним поєднанням реальних фактів та вірогідної вигадки; біографічна повість (роман, оповідання) – це художній твір, в основі якого зображення біографічного *фрагменту* життя видатної особи» [24].

Власне у цих визначеннях простежуємо деяку суперечливість з попередніми роздумами. Адже, якщо художня біографія – це наджанр, що реалізується в жанрах, то, незалежно від завершеності (незавершеності) хронотопу, художньою біографією є і біографічна повість, і роман (навіть якщо в них змальовано лише фрагмент біографічної дійсності), або ж навпаки – весь життєвий шлях особистості може подаватись у формі біографічного роману чи повісті. Тобто ці поняття (художня біографія, біографічний роман чи повість)

належать до різних понятійних категорій, тому вони не виключають одне одного.

Ми можемо простежити еволюцію художньої біографії як культурно-історичного явища від її зародків до біографічних зразків, створених у наш час. Біографію в діяхронії розглядає Г. Грегуль. Зародження біографічної творчості можна асоціювати із появою перших міфів, не лише про героїв як видатних (особливих) людей, а й про богів, адже між богами й людьми вбачалась суто екстенсивна різниця [24].

Потім (в час Середньовіччя) християнство породило дещо видозмінений тип біографії – агіографічна література, «повчальний характер агіографій породжував ідеалізоване зображення головного героя та його наскрізну оціночну єдність» [24]. А далі дослідниця наводить такі типові зміни у біографічному письменстві протягом століть:

- розкриття феномену творчості митця (Відродження);
- кінематографічний метод написання біографій: візуальна достовірність, що формує авторське бачення головного героя, повна відсутність ідеалізації персонажів, будування оповіді на основі вчинків та їх мотивації (Новий час);
- оновлений погляд на головного героя біографічної оповіді як на неповторну індивідуальність, пізнання життя якої є засобом сприйняття творчої індивідуальності митця (XIX ст.);
- поява принципів ідентифікації та орієнтації на реконструкцію несвідомих структур поведінки (XX ст.) [24]».

Що стосується особливостей творення біографії першої половини XX ст., то Г. Грегуль як результат аналізу окремих зразків робить висновок про значний вплив літературної політики на формування біографічного твору, «в основі якого напередвизначеність вибору об'єкту зображення, напередзаданість трактування аспектів його життєвого шляху (соціального, інтимного та творчого)» [24].

Якщо ж говорити про наукове дослідження біографії, то в Україні воно бере початок саме з XIX ст.: «Українська теорія біографії цього періоду збагатилася перш за все систематизацією художньо-біографічних життєписів та першими спробами їх аналізу М. Максимовичем, М. Костомаровим та іншими. При цьому біографіка розглядалася як частина історичної науки» [63].

Отже, якщо розглядати художню біографію як жанр літературної творчості, то виникають теоретичні проблеми термінологічного характеру, оскільки сама біографія може створюватись у вже готових жанрових формах епосу, та й, використовуючи їх, надає їм певної «біографічної» специфіки. Тому у літературознавстві з'явився погляд на художню біографію як наджанр, що лише реалізується у жанрах, однак знаходиться із поняттям «жанр» у різних понятійних категоріях.

Тому, на наш погляд, визначаючи жанрову природу твору, що дає реальний опис реальної особи, варто насамперед відобразити у назві типологічні риси характерних певному типу зображення, тобто визначити, чи це є роман, повість, новела, оповідання, нарис, епопея тощо. А щоб відобразити ті ознаки, що надає творові біографічна модальність, достатньо до цього жанрового визначення додати ознаку «біографічний». Таким чином ми маємо художні біографії, написані в жанрах біографічних роману, повісті, оповіданні тощо.

РОЗДІЛ III.

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ ДОМІНАНТИ РОМАНІЗОВАНИХ БІОГРАФІЙ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

3.1 Твори non-fiction «Аліна і Костомаров» та «Романи Куліша» Віктора Петрова як новаторський жанровий різновид

Одна з дослідниць жанрової природи романізованих біографій В. Петрова В. Зубань вважає, що найперспективнішим підходом до вивчення цих творів є їх розгляд у культурному контексті 20-х років XX ст. [28, с. 7]. Справді, «Романи Куліша» та «Аліна і Костомаров» написані цілком «у дусі часу» та відображають найпрогресивніші літературні тенденції тієї доби. Хоча до інтелектуального контексту української модерністської прози ці твори були включені лише наприкінці 90-х років минулого сторіччя завдяки працям С. Павличко, В. Агеєвої та інших сучасних літературознавців. А до того біографічні твори В. Петрова були, можна сказати, призабутими або ж розглядались із соціально заангажованих поглядів їхніх дослідників [28, с. 7].

Світоглядна, культурно-філософська криза, виражена у переході до нового модерністського типу мислення, призвела до переінакшення функцій та властивостей роману як літературного жанру. У 1924 році Т. Манн вводить термін «інтелектуальний роман», що позначає сукупність жанрових ознак не лише його власних творів, але й творів його співвітчизника Г. Гессе, американця У. Фолкнера, росіянина М. Булгакова та інших романістів початку XX ст. Жанр «інтелектуального роману» набуває популярності та знаходить своє вираження також і в українській літературі, зокрема в творчості В. Петрова (Домонтовича) (окрім творів non-fiction «Аліна і Костомаров» та «Романи Куліша», виданих у 1929 та 1930 роках, зараховуємо до цього жанру й інші твори письменника: «Дівчина з ведмедиком» 1928 р., «Доктор Серафікус» 1929 р., «Без ґрунту» 1948р.).

«С. Павличко у монографії «Дискурс модернізму в українській літературі XX ст.» (1997) наголошує, що на українському національному ґрунті жанр інтелектуального роману почав розвиватися майже водночас із його утвердженням, а відтак і продуктивним розвитком у західноєвропейській літературі» [35, 277]. Хоча першим інтелектуальним романом в українській літературі дослідниця вважає твір А. Кримського «Андрій Лаговський» (1905), а корені інтелектуалізації художньої літератури вбачає ще в сентиментальних та реалістично-психологічних творах класичної української літератури XIX ст. [35, 277].

У 20-х роках XX ст. популярності також набуває ідея про самодостатність форми в мистецтві. Формалізм, що його філософською підставою було вчення І. Канта про незацікавленість інтересу естетичного сприйняття і судження, стає новою методологією для російських письменників, яких можна вважати і його теоретиками – В. Шкловського, В. Жермунського, Б. Томашевського, Р. Якобсона. Російська формальна школа, що реалізувалась у таких письменницьких об'єднаннях, як ОПОЯЗ та «Московський лінгвістичний гурток», справила значний вплив на літературно-критичну думку всього XX ст. Поетичні експерименти М. Семенка та Гео Шкурупія можуть бути ілюстрацією формалістичних тенденцій в українській літературі. Деякі прийоми, породжені цією методологією, застосовували до своїх творів також письменники-прозаїки, романи В. Петрова – яскравий тому приклад.

У самому ж центрі українського літературного життя мистецька криза початку століття вилилась у літературну дискусію 1925-1928 років. Передові літературні діячі й теоретики розмірковують щодо подальшого способу й напрямку в українській літературі. Усе «минуле» (культурне) потребувало, на їх думку, переосмислення задля створення оновленого, осучасненого «майбутнього». У цьому контексті творили письменники 20-х років. В. Зубань з приводу цього й зазначає, що «романи «Аліна й Костомаров», «Романи Куліша»

значною мірою представляли створений інтелектуальною елітою 20-х років ХХ ст. образ «культурної» і «європеїзованої» України» [28, с. 10].

Усе сказане вище власне й формує літературний контекст досліджуваних творів В. Петрова й породжує жанрові особливості цих романів. Окрім цього, можна також додати про світогляд самого автора як про світогляд письменника-науковця, історика, філософа, який є автором ряду наукових розвідок із міфології й культури скіфів, давніх слов'ян, історії української культури (праці про ремесла, про вертеп), є автором монографії про П. Куліша (що потім стала основою для роману-біографії) та має оригінальні історіософські погляди, викладені згодом в працях під час еміграції. Обізнаність В. Петрова у культурі й історії, загальна ерудиція уможлиблює інтертекстуальність як одну з провідних ознак його творів.

Деталізуємо розглянутий літературний контекст у конкретних жанрових ознаках романів В. Петрова «Аліна і Костомаров» та «Романи Куліша».

1. *Вибір і спосіб подачі теми.* В. Зубань використовує вираз «переоцінювальний дискурс 20-х років», маючи на увазі «народницькі та антинародницькі варіанти осмислення кількох популярних для українських учених-гуманітаріїв 20-х років тем «Григорій Сковорода», «Тарас Шевченко», «Пантелеймон Куліш», «Кирило-Мефодіївське братство» як концептуальних у процесі переосмислення національного минулого» [28, с. 8]. Позицію В. Петрова простежуємо вже навіть у тому, що він обрав не Т. Шевченка, «символа народницької літератури», а культурників П. Куліша і М. Костомарова [28, с. 8].

Ідея деканонізації як вияву історичної ревізії пронизує аналізовані твори, тому, слідом за В. Зубань, вважаємо, що їх можна сприймати як альтернативу до «епатажних спроб М. Семенка, М. Хвильового та Гео Шкурупія зламати народницькі шаблони» [28, с. 8]. Переоцінювання простежується також у наскрізному пафосі негативного авторського ставлення до романтичної

концепції відродження української нації, яку сформували кирило-мефодіївці. *«Відродження України вони уявляли собі, як відбудування храму, в якому поклоняться й інші народи, і себе, як храмовників, будівників храму, нових апостолів всеслов'янського відродження, рицарів-ченців, закутих у крицю, з мечем у руці і з хрестом у серці... Суворі й мужні борці за правду проти нового поганства, поганства царів і панів за доброго й кроткого всеслов'янського Христа визволених рабів»* [46, с. 240].

Антинародницькі настрої автора простежуються також в модернізованому типі героя. Цей герой «співвідноситься із міським простором», є освіченою людиною зі здобутим ученим ступенем, ученим званням; його професія тісно пов'язана з інтелектуальною діяльністю; окрім праці за професією, займається літературною творчістю; його життя, як правило, не відзначається екстраординарними подіями, які б змінювали усталений ритм; на будь-які злами та складні життєві ситуації реагує адекватно; його світоглядну позицію визначають проблеми націотворення, ролі митця в суспільстві, взаємозалежності особистості і середовища тощо. У цих творах, таким чином, представлений своєрідний «герой нового часу» [28, с. 10-11].

Задля переінакшення звичного для українського читача тематичного простору автор використовує формалістичний прийом «очуднення» («поновлення»): «відомі постаті національної історії Костомаров та Куліш тут постали героями любовних романів» [28, с. 11]. Читач бачить їх з абсолютно незвичного для нього боку – як героїв-коханців, у приватному житті, вдома, з сім'єю, у місцях відпочинку, з друзями, у листуванні, в побуті. При цьому професійна й громадська діяльність героїв відходить на другий план. У романі «Аліна і Костомаров» кирило-мефодіївській діяльності Костомарова принаймні відведена певна сюжетно-композиційна роль (арешт останнього – причина розлучення закоханих). Куліша ж бачимо як кирило-мефодіївця лише в

підтексті твору та в передмові. Таким чином автор вдається до поновлення відомих образів.

2. *Особливості сюжету.* Сюжетні особливості в досліджуваних романах спричинені різновидом конфлікту, характерному романам інтелектуального типу. Конфлікт в такому творі не є конфліктом дії чи конфліктом характерів, базовим в інтелектуальному романі є конфлікт ідей. У подібних творах відбувається «перенесення акцентів дії з подій на внутрішній план буття індивіда (психологічна реальність), переосмислення конфлікту не як протистояння персонажів, а як протилежність ідейно-філософських наративів» [21, с. 271].

Звідси маємо одну з найпомітніших жанрових рис – умовність, схематичність сюжету. Фабула твору є надзвичайно простою й типовою; по суті, обидва твори побудовані за традиційною романною схемою («формальною умовною романною оболонкою» [21, с.267]). В українській літературі ХХ ст. інтелектуальний підтекст часто замаскований якраз любовним або сімейно-побутовим конфліктом. Про роман А. Крагельської і М. Костомарова автор і сам говорить як про щось надзвичайно банальне [46, с. 197]. Типова закоханість незграбного, дивакуватого вчителя та розумної й дуже здібної учениці, їхні випадкові зустрічі, розвиток почуття, плани про одруження, неможливість одруження через арешт нареченого, потім заборона на шлюб із боку матері, примусове видання заміж за нелюбого і, насамкінець, зустріч закоханих у старості й доживання разом. Не менш типовим є розгортання подій у «Романах Куліша»: герой дон-жуанського типу; щира закоханість, короткі стосунки (здебільшого у письмовій формі, в листах), втрата почуття, знову закоханість до іншої і так рази по колу.

Дослідники роману в українській літературі 20-30-х років визначають таку його особливість, як зредукованість, неповнота, прихованість. Письменники наділяли усталені форми інтелектуальним навантаженням, що

було викликом часу, способом не мовчати, не викликаючи підозр. «Ідеологічна переднастанова прихованості зумовила пошук таких форм передачі змісту, які б адекватно могли втілювати авторську позицію, але, натомість, не вирізнялися зовні з офіційного дискурсу літературних канонів. На рівні зовнішньої структури це й дозволило українському варіанту жанру імітувати радянський реалістичний роман, а на рівні філософського осмислення втілити інтелектуальне тло доби» [21, с. 267].

Природа конфлікту зумовлює його невирішеність, його формальну незавершеність, «відкритий фінал». Адже ідеї, що визначають конфлікт твору, самі по собі є ширшими за автора і його світогляд. Тому «остаточна розв'язка духовних конфліктів і філософських проблем, що поставлені у творі, виноситься за його межі, у сферу самостійної думки читача» [35, 275]. Твір закінчується питанням, на які автор не дає відповідей.

У романі «Аліна і Костомаров» герой є носієм ідеї «філософії романтизму як світоглядної позиції». Ця філософія зумовлює не лише громадсько-політичні погляди героя (про що йшлося вище), але й його погляди на сутність кохання, шлюбу. Кохання Аліни і Костомарова було цілком «романтичним»: *«Культ поезії й музики, що на нього ми натрапляємо в історії роману Костомарова, дуже характерна прикмета часу. Романтичний стиль – переважно музичний стиль. Музична концепція життя й усіх життєвих явищ, сприйняття життя в музиці й через музику, розкриття кохання в дусі музики – оце все, згідно з головними віяннями доби, накладало свій певний відтінок на цей роман, надавало йому особливого романтичного стилю... Кохання було сприйняте через романтиків»* [46, с. 209]. І яким же ми бачимо кінець такого кохання? Останнє речення твору звучить ніби виклик: *«Весільний бенкет було справлено перед коханням, оберненим у трупне ніщо»* [46, с. 316]. І читач слідом за мисленням автора переносить концепцію романтизму з любовних стосунків

героя у більш широкий культурно-історичний та політичний контекст і далі міркує про її спроможність у цій сфері.

П. Куліш у «Романах Куліша» виражає філософську концепцію романтичного месіанства, народного просвітництва. Після демонстрації цієї концепції у любовних романах Куліша автору залишається лише іронізувати: *«Це надзвичайно типова для Куліша тенденція рятувати провінціальних панночок»* [46, с. 194]. Читач розуміє, що іронії підлягає уся концепція і отримує від автора таким чином виклик-питання.

Умовністю відзначається не лише фабула твору, але й характери героїв є теж дещо схематичними. Вони, так само, як і сюжет, можуть бути типовими й штучно сконструйованими. У творі «зіштовхуються не життєподібні характери й психологічні типи, а, скоріше, олюднені маски, що приховують певні антагоністичні ідеї. Роман стає полем умовного експерименту, в якому встановлюється, котра з нових соціокультурних тенденцій більш життєздатна і зможе вистояти і у вербальних сутичках, і з зіштовхненням із життям. Але інтелектуальна схематизація не передбачає перетворення персонажа в однозначний персоніфікований алегоричний образ певної ідеї... Ідея в процесі свого олюднення, персонажного втілення зіштовхується також і з біопсихічною природою свого носія, підґрунтям для чого стає, звичайно, масштабний розвиток психології, зокрема психоаналізу, в цей час» [21, с. 267].

Справді, оскільки герої досліджуваних творів – реальні персонажі історії, автор використовував можливість застосування психоаналізу через дослідження словесних продуктів їхньої творчості, це, зокрема, їхні листи та художні твори. Так, через інтимну поезію М. Костомарова В. Петров «тлумачить» його погляди на кохання. Якось Костомаров пояснює друзям своє «божевілля» як «перевтілення» в своїх героїв. В. Петров йде далі й коментує: *«Він невротик, Костомаров. Свої бажання зарізати й підпалити, свої інстинкти жорстокості він сублімує, одягає в художні образи, перетворює в літературні*

факти... Писавши про Стеньку Разіна, він переживав те, про що писав, або ж краще сказати: те, про що він писав, жило в ньому. Неявлене в житті, воно набувало плоти й крові в його літературних творах» [46, с. 215].

Яскравий епізод застосування прийому психоаналізу, де автор описує (цитуючи) сцену з твору М. Костомарова «Кудеяр», що зображає, як герой цього твору з наказу царя обідає біля повішеного трупа своєї жінки: *«Сцена гротескна й кошмарна»* [46, с. 291]. А потім сам ставить питання, розмірковуючи: *«Що це? Чисто літературна фабульна витівка в стилі Віктора Гюго та Гофмана чи, може, разом з тим це також «сублімація» певних підсвідомих переживань?»* [46, с. 291].

Оскільки «конфліктне ядро тексту переноситься із зовнішньо-подієвого рівня (власне сюжету) на психологічно-інтелектуальний рівень (внутрішній імпліцитний сюжет)» [2, с. 267], то говоримо також про психологізм як жанрову ознаку романів В. Петрова. Темою, по суті, стає зображення психічного буття індивіда. Тому інтелектуальні романи, як і у випадку з досліджуваними творами, є доцентровими. Усіх інших героїв ми бачимо через призму сприйняття головного героя. Особливо виразно це спостерігаємо у «Романах Куліша». Лист Куліша до коханої автор коментує так: *«Не жінку він кохає, а образ уявленого кохання. Кохає він образ, «в котрий вкладає свою душу», «створений душею» »* [46, с. 77]. Автора не цікавить психічне буття коханок Куліша, навіть у романі «Аліна і Костомаров» він, хоча й використовує тексти листів Аліни, але лише із сюжетно-композиційною метою та для того, щоб увиразнити те, що відбувається у душі його єдиного об'єкта дослідження в романі – Костомарова.

Із увагою до психічного світу героїв пов'язано те, що їхня характеристика здійснюється через їхні думки. Автора не цікавить вигляд свого героя, його щоденна поведінка чи окремі якості його характеру. Для автора його герой – це те, про що він думає і як він про це думає. «В інтелектуальному романі

письменник характеризує людину через повноту того, що вона думає, а також через те, яким чином вона це думає, через особисту манеру мислити і виражати думки, через властивий даній особі світ асоціацій <...>, через інтелектуальний темперамент, пафос впевненості, тонку іронію або скепсис, через якість чи ухильну невизначеність висновків і навіть через граматичну будову мовлення» [21, с. 268]. Конфлікт у романах В. Петрова розгортається, таким чином, на ідейно-абстрактному рівні у думках, висловлюваннях, діалогах, суперечках.

Ідея, як вже було сказано, є предметом художнього зображення в інтелектуальному романі. Ю. Ганошенко вказує на метод реалізації цього предмета через інтертекст, адже саме інтертекст «включає окрему інтелектуальну одиницю (ідею, позицію, мовлення) в загальний діахронічний (традиція) та синхронічний (сучасність) дискурс культури» [21, с. 270]. «У тексті розпорошено велику кількість замаскованих цитат, таємних натяків на різноманітні культурно-історичні факти та обставини, і крім того, що ці цитати й натяки надають процесу читання своєрідну чарівність, вносячи в нього елемент впізнавання, здогаду, вони слугують також і вказівками для знаходження другого змісту <...> оповідь ніби накладається на основу тих чи інших міфологічних, історичних чи літературних сюжетів і час від часу співвідноситься з ними шляхом натяків, окремих аналогій і подібностей» [21, с. 270].

У текстах обох романів натрапляємо на численні алюзії, ремінісценції, що пов'язують ці твори з багатьма іншими здобутками світового й українського мистецтва. Величезна їх кількість створює тісний зв'язок романів із творчістю письменників-романтиків. Між характерами, вчинками своїх героїв, обставинами зародження й розвитку їхніх стосунків автор проводить паралель із героями та сюжетами творів Новаліса, Мольєра, між героями творів самого Костомарова й Куліша (наприклад, уже згаданий Кудеяр однойменної повісті М. Костомарова, його інтимною лірикою, віршами П. Куліша, «Чорною

радою»); натрапляємо на натяки, а іноді й прямі посилання на творчість Пушкіна, Гете, Гюго, Шевченка, Міцкевича, Л. Толстого, Гофмана, Тіка, Брентано, Тургенєва. У романі «Аліна і Костомаров» такий романтичний контекст особливо виразний, адже головна функція цих посилань – показати Костомарова зусібіч романтиком і при цьому дати йому чітке прочитання як типового (ще й досить яскравого) представника усієї своєї доби.

До того ж автор у цьому романі вводить у сюжет особу, що асоціюється з романтизмом у музиці, йдеться про відомого піаніста й композитора Ф. Ліста, з яким перетинається життєвий шлях Аліни. З музики теж запозичено чимало мотивів та настроїв й переживань, які торкаються героїв у творі. Під час подорожі Аліни з матір'ю до Петербурга з'являється асоціація із напруженим звучанням «Лісового царя» та відповідно й із Гетівським сюжетом: *«Чути важке тупотіння коня. Ritter reit! Ritter reit! Ritter reit! Чорний рицар на чорному коні в крицевій зброї везе на руках маленьку хвору дитинку. Бідна мала дитинка тремтить і скрикує на руках у рицаря: її лякають лісові потвори, жахливі привиди лісових багnistих трясовин; у неї холодне тільце, никне голова, витягується шия, в переляканих очах стигне жах»* [46, с. 256]. Загалом, те, що є стилістичним навантаженням цього інтертексту, автор говорить також і прямо, коментуючи цитоване ним з романтиків: *«Культивуючи образи й ідеї романтичної літератури, Костомаров, несвідомо для себе, стояв перед небезпекою у своєму власному житті повторити те, що було тільки сюжетною схемою, метафорою та взагалі звичайним стилістичним способом у Новаліса, Гофмана, Тіка або Брентано»* [46, с. 228].

У «Романах Куліша» інтертекст увиразнює один з ідейних проявів романтизму, що, на думку автора, яскраво виражений у світогляді П. Куліша. Автор не раз підкреслює «месіанські» погляди героя: він відчуває себе зобов'язаним «рятувати провінціальних панночок» [46, с. 194], він прагне витягнути простий народ із темряви й осяяти його світлом культури, він (як і всі

кирило-мефодіївці) у романтичному дусі бачить себе політичним лідером, який є «рятівником пригноблених слов'янських народів». Сутність такої позиції автор розкриває через вдалий пошук спільного в нього з Л. Толстим: «Їх євангелізоване просвітительство, їх пуританський моралізм – вияв однієї доби...» [46, с. 41]. В. Петров порівнює листи обох цих письменників до тих, кого вони вважали об'єктом своєї любові, являючи читачам, наскільки ці листи однакові за змістом: любов виявляється в бажанні навчити, просвітити того, кого любиш [46, с. 42].

Окрім цих функцій, введення в сюжет у ролі епізодичних персонажів реальних історичних осіб, або називання їх автором в тексті поза сюжетом, дозволяє також увиразнити документальність цих творів, додає історичної правдивості життєвій історії персонажів. Так, наприклад, зустріч Крагельською Шевченка під час подорожі до Петербурга (везеного туди ж під арештом), Білозерської (дружини Куліша, що теж у пошуках чоловіка), допомагає побачити героїв у контексті історичних подій, показує факти правдивими відносно реального життя.

Разом із інформаційною, пояснювальною, доказовою, порівняльною, естетичною функціями інтертекстуальність у творі використана також із композиційною метою, особливо у випадках прямого цитування текстів спогадів, листів тощо.

3. *Композиційні прийоми.* В. Петров у біографічних романах удався до одного з формалістичних принципів – охудожнення біографічного матеріалу, що полягав у наданні «документальним біографічним джерелам естетичного значення й перетворенні їх на сюжетний чи фабульний матеріал. Нотатки А. Крагельської, автобіографія М. Костомарова, кореспонденція П. Куліша, спогади їх сучасників та науково-критична література про них утрачали тут статус біографічного чи наукового матеріалу й набували значення літературного факту» [28, с. 12]. Історію стосунків М. Костомарова і А. Крагельської

В. Петров бачить як любовний сюжет, що є типовим для романтичних творів (обставини, що перешкоджають взаємному кохання), у романах П. Куліша теж на перший план виходить типовий мотив нерозділеного кохання.

Таким чином, біографічні документи, що стали літературними фактами, об'єднуються шляхом деформувального монтажу і так утворюють сюжетно-композиційну основу твору. «Методом розрізу та склеювання письменник в один ряд поставив документи різного зразка: автобіографію, лист, протокол, нотатку, офіційний лист, спогад сучасника, критичну працю, журнальну публікацію тощо. До них як «матеріал для розгортання» він додав значну кількість вставних віршів та афоризмів, а потім усе сполучив власним коментарем» [28, с. 12].

Відомо, що роман «Аліна й Костомаров» скомпонований із недекларованих цитат із спогадів А. Крагельської та автобіографії М. Костомарова, декларованих цитат із кореспонденції М. Костомарова, листів А. Крагельської до М. Костомарова, до помічника начальника Петербурзької жандармерії Л. Дубельта, нотаток матері М. Костомарова, спогадів сучасників М. Костомарова та матеріалів у справі Кирило-Мефодіївського братства. Основу ж «Романів Куліша» складають листи Куліша до О. Білозерської, О. Милорадович, М. Маркович, П. Глібової, Г. Рентель, О. Марковича, М. Грабовського, В. Тарновського, П. Плетньова, М. Білозерського, Т. Шевченка, М. Юзефовича, Д. Каменецького, О. Огоновського, О. Барвінського, Л. Глібова; листи до Куліша від колег і приятелів тощо [28, с. 14]. При цьому в романі такі цитати здебільшого обрамлені лапками, подаються із вказівкою на адресата й адресанта, подекуди на дату написання, чим імітується науковий дискурс. Загалом цей роман на 90% сформований із цитат, що досить ускладнює його структуру [28, с. 15].

У романах ряд змонтованих цитат різного плану, сполучених авторськими коментарями й відступами, утворюють логічно-змістовну єдність, оформлену у

розділ. Усі розділи кожного твору об'єднані одним головним героєм та розгортанням сюжету. У романі «Аліна і Костомаров» сюжет координує з фабулою. Коментарі й відступи майже не вповільнюють розповідь, сюжет досить динамічний.

«Романи Куліша» написані за безфабульною схемою. П'ять епізодів, у формі самостійних новел, об'єднані ідеєю та головним персонажем. Кожна частина має свою назву (у романі «Аліна і Костомаров» частині не названі), яка відповідає головному об'єкту зацікавлення героя (Куліша) у певному періоді його життя: «Літо року 1856», «Леся Милорадовичівна», «Марко Вовчок», «Параска Глібова», «Ганна Рентель». Отже, прийом, використаний тут автором, полягає у «нанизуванні» самостійних новел.

Окремої уваги заслуговує використане автором обрамлення – складники твору «Вступні uwagi» та «Додатки» (наявні не у всіх виданнях твору), що не є безпосередньо частинами роману, хоча й несуть певне стилістичне навантаження в ньому. Будучи обов'язковим елементом оформлення наукового дослідження, ці розділи уподібнюють твір до останнього, надаючи йому авторитетності, достовірність такого твору може викликати довіру в скептичного читача. Ту ж функцію (окрім, звісно, інформаційної) мають зноски, до яких досить часто вдається автор. Здебільшого вони являють собою посилання на джерела інформації, введеної автором у твір (при цьому найчастіше використовується повний бібліографічний опис джерела), або ж коментують (пояснюють, розширюють) інформацію у тексті.

4. *Образ автора, стиль викладу.* Помітно, що автор прагне, щоб його сприймали швидше не як література, але як науковця. Він не письменник, що фантазує «риючись» в інтимному житті відомих осіб, він – сумлінний науковець, біограф, психолог, що оперує лише фактами та науковими методами їх аналізу. Така форма викладу вже принаймні слугує захистом від закидів, які

можуть бути викликані підняттям теми приватного життя культурно-історичного діяча минулого.

На манері написання В. Петрова своїх біографічних романів зосереджує увагу Г. Грегуль. Роздуми письменника починаються з факту, істинність (ймовірність) цього факту далі перевіряється іншими фактами, і вже потім на основі цього робиться висновок про факт. «Основною настановою письменника щодо написання біографічних повістей нарисового характеру є сміливий пошук правди, який митець реалізовував шляхом вивчення документальних фактів із життя прототипу, внаслідок чого у творах використовував лише авторський здогад. Після скрупульозного критичного аналізу наявного В. Петров починав шукати істину шляхом аналізу насамперед епохи, необмеженої географічними рамками Вітчизни прототипа, потім фрейдівської теорії психоаналізу і нарешті власної теорії істини» [24, с. 9].

Така манера письма В. Петрова дозволяє говорити про нарисовий характер його творів, більшою мірою це стосується «Романів Куліша». З одного боку, в творі наявні дійсні події і факти, та, з іншого – спостерігається піднесення думки над фактом, відбувається суб'єктивне тлумачення обраної теми. Хоч автор і хоче виглядати об'єктивним дослідником фактів, однак у його коментарях і висновках помітною залишається його суб'єктивна позиція щодо оцінки цих фактів. Якщо герої в творі є знаками-символами, носіями певних ідей, і сюжет ведеться автором саме на такому, ідейному, рівні, то суб'єктивізм в цьому випадку є характерною ознакою жанру.

Автор ніби переконує читачів, що за конкретними фактами варто розрізняти певні (і лише ці) ідеї. В. Петров цитує в тексті напис, здійснений М. Костомаровим на палітурці книги Фоми Кемпійського, що він її подарував своїй нареченій Аліні. Автор інтерпретує манеру і зміст вислову Костомарова з суто негативною оцінкою: *«Прикре, нудне менторство, афектована наївність і педантизм, якийсь єпархіальний, семінарський, важкий і безбарвний стиль»*

[46, с. 221]. Він закидає Костомарову навіть нещирість у коханні [46, с. 223], хоча сам напис у книзі є зізнанням у любовному почутті до його нареченої, хай і здійсненому в романтичній манері. Позиція автора, таким чином, не прихована, а відкрити читачам із перших же сторінок роману.

Щоб увиразнити свою думку, автор навіть вдається до перебільшення. Описуючи дивні, недоладні манери й зовнішність Костомарова, В. Петров узагальнює враження, що виникало в оточуючих від цієї людини: «Його приймали за «блажененького» чи юродивого. На нього показували пальцями. Побачивши його, спинялись» [46, с. 199]. Автор не турбується про те, щоб бути об'єктивним у деталях, у нього інша мета: щоб читач у коханні між Аліною та Костомаровим побачив романтичні взаємини між красунею та потворою (типовий мотив у романтизмі) та є алюзією на сюжет, наприклад, В. Гюго.

Таким чином, автор постає в творах в образі дослідника, шукача істини, що наводить факти, аналізує, припускає, перевіряє, узагальнює. Для нього істина не може бути в чомусь однозначному. Саме протиріччя, двозначність, суперечність між фактами веде до істини (коріння цього методу в Гегелівському філософському вченні про протиріччя), тому «істина, за В. Петровим, не є гармонія, навпаки, істина – в суперечностях, в тому, щоб вміти заперечувати самого себе, щоб в суспільстві й природі відкрити закон суперечності» [24, с. 10]. Суперечливими постають в поданні В. Петрова постаті П. Куліша і М. Костомарова, розглядаючи складники їх ідейно-світоглядної позиції з різноплановим конотаційним забарвленням, ми отримуємо шанс глибше осягнути істинну сутність останньої.

Автор занурюється у глибини людської психіки, щоб там віднайти пояснення процесу формування того світогляду, з яким постають герої його творів. Тому автора ми бачимо також у ролі психоаналітика, що намагається пояснити психічні прояви людини підсвідомими біологічними потягами та інстинктами. Він говорить: *«Для нас тепер цікавіше читати не «Шинель»*

Гоголя, а те, «як зроблено» «Шинель». Сучасний автор намагається дати новелу і одночасно розповісти про те, як задумано новелу, з яких блокнотних нотаток та життєвих вражень її складено» [46, с. 292]. Того самого прагне й сам В. Петров, тому його твір – лабораторія, де об'єктом дослідження є душа його героя, а головним методом дослідження – психоаналіз.

Біографічні романи В. Петрова є документально-художніми творами, і їх літературно-художній елемент полягає не лише в наявності сюжету й образів, а також у чисто формальних ознаках художнього викладу. Автор використовує художні описи, пейзажі для увиразнення психічного стану своїх персонажів. Меланхолійний настрій П. Куліша В. Петров описує в суто літературній манері: *«Наближалась осінь, жовкло листя. У глибині душі зростали сумніви й розчарування. Хололи ранки. Поля стояли порожні й голі. Перепадали дощі. Душа нудьгувала в самотній неулаштованості. Кулішеві хотілося б піти геть від людей у самоту і, віддавшись цій осінній самоті, у ній заспокоїти свою стомлену стурбованість і невиразні поривання»* [46, с. 48]. Хоча особливість ліричних відступів у романах полягає в тому, що вони мають здебільшого характер філософських роздумів, художні описи (пейзажі, портрети) зустрічаються рідше.

Притаманною стилю автора є також афористичність висловлення, що полягає в умінні стисло й лаконічно оформити думку. Так, наприклад, афористично звучить кінцівка роману «Аліна і Костомаров»: *«Весільний бенкет було справлено перед коханням, оберненим у трупне ніщо»* [46, с. 316]. Ось це «трупне ніщо» вміщує ширину роздумів автора над тим, в чому суть кохання Аліни й Костомарова.

Протиставляючи бачення у негативному світлі того, що завідомо сприймалось як позитивне (в чому й полягає запереченнєвий, суперечливий характер зображуваного), автор іронізує над зображенням. Подекуди його іронія доходить до сарказму: *«Всесвітня історія, історія Трої, як і біблійна історія,*

починаються з любовної пригоди. Куліш свою любовну пригоду, обертає у подію, гідну всесвітньої історії... Дехто, певне, кине Кулішеві претензійність його любовного листування. Дарма! Всі способи хороші, коли дівчина гарненька і коли коханцеві вже 38 років і він почуває, що життя відходить, коли не відійшло зовсім, а згади кохання ще не насичено» [46, с. 69].

Отже, жанрова природа біографічних романів В. Петрова «Аліна і Костомаров» і «Романи Куліша» зумовлена впливом європейських та російських літературних тенденцій початку ХХ ст., літературною дискусією 1925-1928 років в Україні та науковим світоглядом і досвідом самого автора. Жанр цих творів увібрав у себе ознаки інтелектуального роману, у ньому реалізувались принципи формалістичної літературної школи, а також властивості документальної літератури загалом та біографії зокрема.

На рівні теми та способу її розкриття простежуються такі жанрові особливості, як прагнення автора до переоцінки минулого України, деканонізації культурно-історичних відомих постатей. Це досягається завдяки використаному прийому «очуднення», що полягає в оновленому поданні звичної теми: герої В. Петрова, відомі громадсько-політичні та культурні діячі постають у творах у ролі об'єктів любовних пригод, у не офіційній обстановці, вдома, в побуті. Також реконструкції зазнає сам характер, тип героя: він не із «народного життя», але є представником інтелігенції, пов'язаний із міським простором, що має освіту, професію, соціальний статус.

Серед сюжетних особливостей романів є те, що у них конфлікт не є зовнішнім (конфлікт обставин, дій, характерів), але є конфліктом внутрішнім – конфліктом ідей. Конфлікт ідей зумовлює логічну незавершеність твору. Він завершується швидше питанням, викликом, ніж чіткою відповіддю.

Звідси впливає також умовність, схематичність самого сюжету та образів у творах. Типові для романтичних творів любовні схеми становлять фабульну основу романів. А герої, хоча й є лише носіями ідей у творі, не виглядають

фальшивими, несправжніми, адже автор вдається до демонстрації процесу формування їхнього світогляду, що містить згадані ідеї. Тому застосування методу психоаналізу робить сконструйовані образи правдоподібними.

Оповідь у романах не тільки зосереджена на одній особі (доцентровість), але й повністю переноситься у сферу внутрішнього світу героя. Автора цікавить його психологія, думки, світогляд, в цьому й полягає його літературний характер, що розкривається в творах через висловлювання героя, продукти його мислення: твори, листи, суперечки тощо.

Способом вираження ідей у творах є інтертекст: численні натяки, алюзії, ремінісценції, цитування вводять ідеї у широкий світоглядний контекст, що є виразом ідейного спрямування цілої доби.

На композиційному рівні теж значна роль належить цитуванню. Фактично твори написані методом деформувального монтажу: різнохарактерні цитати (з інших творів, листів (приватних, офіційних), документів, спогадів тощо) втратили властивість бути безпосередньо біографічним матеріалом, зазнали охудожнення та в ролі літературних фактів становлять композиційну основу творів.

Поділ творів на розділи здійснений шляхом логічного ділення об'єднаних коментуванням автора цитат на окремі відрізки-епізоди. У творі «Романи Куліша» вони взагалі можуть вважатися окремими новелами, тому що сам твір побудований за безфабульною схемою. Нанизування цих новел на ідейно-художній стержень, вираженням якого є головний герой і формує композицію твору.

Що ж стосується образу автора у творах та стилю викладу, то характерним є те, що твори імітують науковий дискурс, а автор постає як дослідник, шукач істини. Для манери його пошуків властивим є діалектичний підхід (істина в суперечностях), застосування психоаналізу, афористичність у висловлювання, суб'єктивізм (все ж думка в нього переважає над фактом, автор

не приховує свого ставлення до описуваного), схильність до іронії. Усе це дозволяє говорити про нарисовий характер його творів.

Отже, ці жанрові ознаки характеризують досліджувані твори В. Петрова як вияви документальної літератури, що є художніми біографіями, написаними в жанрі інтелектуального роману, та загалом є новаторськими жанровими тенденціями в українській літературі.

3.2 Художня своєрідність біографічної прози традиційного типу (на матеріалі романів «Широкий шлях» Степана Васильченка та «Михайло Коцюбинський» Леоніда Смілянського)

До середини ХХ ст. атмосфера в українсько-радянському культурному житті сильно змінюється під впливом соціально-політичного становища в суспільстві. Ці зміни відображені в поглядах української інтелігенції та найбільше виражені в літературних та літературознавчих творах її представників. Цензура залишала відбиток на кожному творі, перш ніж дозволити познайомити з ним широкий загал. Це відобразилось не лише на змісті опублікованих творів (тема, ідейний пафос), але й на їх формі. У історико-біографічній літературі такі тенденції зумовили звернення до так званої традиційної форми літературно-біографічного письма.

С. Васильченко та Л. Смілянський пишуть у 30-тих роках («Широкий шлях» опубліковано в 1938 році (після смерті автора), «Михайло Коцюбинський» – у 1940 році) про людей, чиї імена вже самі по собі викликають сумнів щодо їхнього «вписування» в партійну ідеологію, а тому повинні були бути представленими лише в певній інтерпретації, що власне й помічаємо в досліджуваних творах. Роман Л. Смілянського, наприклад, зазнав значного доопрацювання після першої його публікації. Автор вимушений був рахуватися з думкою тогочасних критиків, тому багато що змінив у творі, щоб образ Коцюбинського здавався більш гармонійним з точки зору радянського

літературознавства. Утім, на думку багатьох сучасних критиків, роман у другому виданні (1964 рік) багато втратив в плані його художньої цінності.

«Традиційність» жанрової специфіки досліджуваних творів простежується вже в темі та особливостях її розкриття. «Л. Смілянський відважився в повісті показати нам постать Михайла Коцюбинського, одного з найцікавіших наших новелістів, знаних і поза межами нашої батьківщини» [23], – зазначає Л. Граничка. І справді, вибір особи цього письменника для головного героя біографічної повісті – це рішучий і відважний крок автора: твори М. Коцюбинського приєднують українське письменство до європейських модерних традицій, його бачення майбутнього України аж ніяк не збігається з поглядами активних діячів більшовицького режиму.

Зазвичай з подібними представниками громадсько-культурного життя минуло вчиняли двома шляхами: або «забували» (забороняли згадувати) їх, або ж у пошуках ідеологічно вмотивованої інтерпретації робили їх «причіпками до відповідних московських *величин*» [23]. «Шевченко наслідував «геніального» Пушкіна, Л. Українка – те саме робила, і подібно діяли і всі інші наші письменники в відношенні до своїх "братів" з великого московського народу. Кого ж мав би наслідувати М. Коцюбинський? Тут і найспритніші критики нічого не могли видумати! Та в поміч їм прийшла та обставина, що автор «Тіней забутих предків» їздив лікуватися на острів Капрі – а там же прецінь жив «великий російський революційний художник» – Максим Горький. Ось знайдено місце для Коцюбинського – в тіні московського «велика на», якого сателітом, на думку офіційних московських критиків, мав бути великий наш письменник-новеліст!» [23].

У романі Л. Смілянського ми бачимо Коцюбинського в останній період його життя й творчості: з 1908 по 1913 рік. Його погляди – це погляди людини із сформованим світоглядом, у них відображений його екзистенційний вибір, його сприйняття себе, свого життя, діяльності, його сприйняття себе та

усвідомлення цілей свого існування. І це сприйняття й цілі автор розкриває в художній формі в численних епізодах роману: діалогах, роздумах, ситуаціях. Взяти хоча б епізод на острові Капрі, де Коцюбинський і Горький розмовляють про Леніна, а потім Михайло Михайлович залишається сам на сам зі своїми думками: *«Коли б торік він [Коцюбинський про себе] виїхав з Капрі хоч би на два дні пізніше, він побачив би тут, на віллі Горького, самого Леніна, може, зустрівся б з ним, розмовляв, йому є про що говорити з цією людиною, твори якої допомагають йому писати правдиво. Ні, він ніколи не забуде, як книжка Леніна, звернена до сільської бідноти, дійшла й до серця українського письменника»* [54, с. 482]. Отже, в романі Коцюбинський – послідовник Горького, а разом вони наслідують ідеї Леніна – теоретика революції і голоса «трудящих мас».

С. Васильченко описує життя Тараса Шевченка в дитинстві, життя хлопчика-сироти. Взагалі письменник мав більш широкий задум – написати розлогу біографію митця у п'яти-шести частинах. Ці частини, за різними варіантами плану, мали б назви: «Бур'яни», «В рабстві», «Слава», «Неволя та недоля», «Живий монумент»; або «В бур'яні», «Марна юність», «Воля! Слава! Талант!», «Щасливий талант», «Знову бур'яни», «Згуки трубні» [7, с. 35]. Письменник не встиг цілком реалізувати свій задум, тому задуманий роман-епопея про Т. Шевченка «Широкий шлях» справдився лише у першому його розділі «В бур'янах», що можна вважати біографічною повістю про дитинство поета.

Автор, що працював з дітьми як педагог та явно мав цікавість до процесу становлення світогляду в дітей, зосереджувався у творі на пошуку чинників впливу на формування малого Тараса як особистості. Основний макрочинник, що визначав інші обставини й умови, в яких відбувалося дорослішання майбутнього письменника, С. Васильченко узагальнює ще на самому початку в «казковому» зачині: *«За широкими морями, за лісами дрімучими ще й за горами*

кам'яними в не нашій, далекій стороні був колись веселий край, розкішний і багатий, заворожений злими людьми, зневолений двома неволями. Одна неволя панська, друга – царська. І жили там рабами в тяжкій чужій роботі заворожені в неволю люди. Світ їм було зав'язано, говорити – заказано, ходили німі...» [10, с. 2].

У контексті «рабства» і «неволі» й звучить ідейний пафос твору. За словами автора чується: так відбувалося становлення великої особистості, революціонера й предвісника більшовицької революції. Революція вже живе в людях: *«Зразу одчувалось, що тут під кріпацькими ланцюгами буяє сила – велика, могутня, що її не задушиш, що тільки стряхнеться вона, то розірве ці ланцюги, як нитку, а те горде панство рознесе, розвіє, як порох. Це ж люду, це ж миру, як моря, а панів тих – жменя. Як встане, як вигне спину... Та що й казати... Тільки зараз – цить...» [10, с. 37].*

Отже, влучно сказано, що «історико-біографічна проза кожної епохи має свою специфіку» [48, с. 95]. Епоха Л. Смілянського та С. Васильченка залишила свій слід на біографічних творах. Тематика й пафос творів «Михайло Коцюбинський» та «Широкий шлях» цілком у «дусі часу», їх традиційність полягає в тому, що вони доречно вписуються в загальну ідеологію радянської доби.

Традиційною також є образна система цих творів та сюжет й композиція. Ставлення героїв до пролетарської ідеології є критерієм розмежування персонажів на позитивних та негативних у романі «Михайло Коцюбинський». Цей же критерій є визначальним при формуванні відносин головного героя з іншими героями твору. О. Горький, безперечно, не лише натхненник Коцюбинського, але й його щирий друг, спілкування з яким дуже прагне останній. Для Коцюбинського «навіть поїздка на Капрі – це не відпочинок і лікування, а поїздка до нього, О. Горького» [43, с. 127]: *«...Я остаточно вирішив їхати до нього, – пише Коцюбинський до коханої Марини, – це не*

так легко здійснити, але я почуваю, що мушу бачитися й говорити з ним... Там нове сонце, нові люди...» [54, с. 47].

Щиро співчуває Коцюбинський підпільнику-борцеві Григорію Камищуку, його коханій-революціонерці Надії Загірній. Вони змальовані автором у найпозитивніших рисах. Камищук – розумний, сміливий; розуміє не лише своє, але й чуже горе; лідер, піднімає бунт робітників проти свавілля поміщика-власника; надто – готовий пожертвувати особистим щастям з коханою дівчиною задля організації підпільного протесту.

Читач також має змогу віддати належне мужності самої Надії. Йдучи на очевидний значний ризик для свого життя, вона рятує з-під варти Камищука, і не стільки з особистих почуттів до нього, але більше керуючись тим, що він потрібний народу як очільник таємного революційного руху. І те, що при цьому Надія вбиває наглядача, що супроводжував арештованого, розцінюється суто як героїчний вчинок. Велику увагу автор приділяє опису переживань дівчини під час її перебування у в'язниці. Автор прямо занурює читача у психічний стан цієї людини, яка, знаючи, що вочевидь буде страчена, перебуває декілька місяців в одиночній камері, на межі свідомості й божевілля, при чому Л. Смілянський описує роздуми й враження Надії настільки виразно, що навіть не дуже проникливий читач співчуватиме молодій нещасній дівчині.

Цікаво, що цей епізод є цілком «літературним», вигаданим. Оскільки у реальної сестри коханки М. Коцюбинського, О. Аплаксіної, доля склалася зовсім по-іншому. Вона сама якось зіронізувала з цього приводу: «Я ще жива, як бачите. Хоча Смілянський у своїй книжці про Коцюбинського написав, що вже померла» [43, с. 127]. До речі, це далеко не єдиний епізод у творі, що не має жодного стосунку до реальних задокументованих подій. Автор іноді домислює та вигадує задля витвору того образу Коцюбинського, який впишеться цілком у радянську ідеологію.

Взяти хоча б роман Коцюбинського з тією ж О. Аплаксіною (в романі – Мариною Загірною). Л. Смілянський у творі ніби намагається його пояснити читачеві, виправдати: *«Марина була його другом, щирим і відданим, таким, що зустрічаються хіба раз у житті. Без зустрічей з нею, без її листів ставало йому важче жити, йому потрібне її втішне слово і дружня ласка. Був старший за Марину більш як на п'ятнадцять років, та коли вони бували разом, ніхто з них не відчував цієї різниці. Коцюбинський в своєму житті бачив тільки брехню, лукавство, підступ, і щира, віддана любов Марини немов переконувала його, що існують правдиві люди, які щиро прагнуть його приязні»* [54, с. 91]. Автор переконує, що Марина – людина, яка змогла зрозуміти Коцюбинського, цілком розділяла його погляди, їхні відносини – щира, справжня дружба.

Він би, може, й хотів, за автором, з нею остаточно поєднатися, однак існував ряд причин, які заважали йому це зробити. І найважливішою серед них була причина, описана автором у досить пафосному й піднесеному стилі: *«Він жив своєю Україною, безталанною Україною Воликів, Маланок, Гафійок... Образи їх хвилювали його, і для них він зберігав ту решту сил, що залишалась йому після насутих турбот. А його маленька родинна подія, можливо, нікому не потрібна, вимагала від нього колосальних зусиль, величезного напруження волі. Чи ж міг він, людина бездоганного сумління, заради свого особистого маленького щастя забути про свої мрії, чи бодай хоч трохи відійти від них?»* [54, с. 109].

На противагу дружбі з Мариною, стосунки Коцюбинського з його законною дружиною Вірою Устимівною мають у творі зовсім інше забарвлення. Вона – врівноважена, спокійна та навіть дещо «суха» жінка. Автор ніби протиставляє її щирій та проникливій Марині. Віра Устимівна просто не могла зрозуміти й відповідно підтримати духовні поривання свого чоловіка, його відданість своїй справі, усвідомлення її суспільної значущості, вона – занадто приземлена для цього. Так Л. Смілянський ніби виправдовує стосунки свого

героя з молодого незаміжнього дівчиною. Однак, наскільки такий образ відповідає дійсності? «Сучасники М. Коцюбинського, друзі його родини з величезною повагою відгукувалися про В. Коцюбинську, яка надзвичайно самовіддано опікувалася інтересами своєї родини і кожного її члена, брала активну участь у всіх культурних заходах, ініційованих чернігівською інтелігенцією, писала наукові розвідки, до того ж працювала в земстві поруч із чоловіком» [43, с. 127].

Негативні ж герої в романі – це ті, чий погляд не такі ідеологічно «чисті» й правильні, як у Горького й Коцюбинського. Б. Грінченко – явний антипод головному героєві. Він негативно висловлюється з приводу статті Плеханова «Психология рабочего движения» [54, с. 22], а також з приводу творчості самого О. Горького, вважаючи, що для українського народу твори цього письменника не мають жодної користі: «... для російського народу, можливо, Горький і корисний. Він відповідає його духові. А для українського народу, для нашого селянина-гречкосія цей письменник не потрібний і, коли хоче, шановний мій добродію, шкідливий навіть» [54, с. 29]. Автор спеціально повертається в минуле семилітньої давності, щоб показати, як уже тоді формувалися розбіжності в поглядах Коцюбинського й Грінченка, тоді вони «сперечалися довго, уперто про методи роботи серед українського народу» [54, с. 27], з того часу ці розбіжності лише поглибилися.

Також у негативному світлі подано образи Є. Чикаленка, В. Леонтовича, пана Граблянського та Василевського. До останнього М. Коцюбинський взагалі мав відверту неприязнь, адже той вважав саме існування української літератури недоречним. А. Меншій описує такі факти цієї неприязні: М. Коцюбинський «на звістку про візит Василевського *«мовчки й розгнівано повернувся й пішов з хати»* [54, с. 59], пояснивши сестрі: *«Не до смаку мені його вдача, його життя, фізіономія, - все це тільки дратує мене»* [54, с. 59]; він негативно поставився до того факту, що його дружина листується з Василевським і зауважив: *«Я б не*

хотів, щоб між нами і цією людиною були якісь близькі взаємини. Він схильний до інтриганства... та й взагалі нам з такими людьми не по дорозі» [54, с. 59]; за кілька днів до смерті М. Коцюбинський бачив, як *«Василевський довго і захоплено цілував руку Віри Устимівни»* [54, с. 214], та просив дружину бергти дітей від Василевського: *«До моїх дітей дорога йому заказана...»* [54, с. 215]» [43, с. 126].

Не надто позитивне ставлення має Коцюбинський також до В. Леонтовича та подібних йому панів, яких вважає такими, що насправді лише *«пильнують своїх акцій та маєтків»*, а при цьому лишень задля іміджу *«пнуться в громадські діячі і митці...»* [54, с. 493].

Отже, характеризуючи образи роману Л. Смілянського бачимо, що їх можна об'єднати у дві групи: ті, що резонують авторську позицію (сам Коцюбинський, Горький, Григорій Камищук, Марина та Надія Загірні), а також ті, що протиставляються їй (Василевський, Чикаленко, Леонтович, Грінченко та інші. Така образна система є досить проста за структурою, а за оригінальністю – цілком традиційною.

Щодо побудови твору, то характерним для нього є сюжетне-подієвий тип відтворення подій. «Малюнок свій зачинає автор 1908 роком, коли то Коцюбинський ніби ще дружив з націоналістами: Грінченком, Чикаленком, та був головою буржуазної "Просвіти" в Чернігові. Та згодом, так показує Смілянський, Коцюбинський відчужується від своїх приятелів, дружить тільки з революціонерами-большевиками (терористами!)» [23]. Перший розділ («Сонцепоклонник») присвячений тому, щоб змалювати відчуття героя, що побудили його до написання його творів. Коцюбинський перебуває в кононівському маєтку Є. Чикаленка, захоплюється природою, особливо любить сонце, справді відпочиває він тут душею. Тут він стає свідком неприємної ситуації, коли уряд знущається над знайомим Коцюбинському селянином, вимагаючи гроші. Разом з Чикаленком він відвідує будинок поміщика

Красовського, повний квітів (господар розводив їх незважаючи на свою повну сліпоту) та інших божевільних дивацтв пана. Все це неприємно вражає вкрай чутливого Коцюбинського. Потім герой перебуває в Закарпатті, де вражений гуцульським побутом та традиціями, сам стає свідком нічного ярмарку та похорону. Цей розділ, напевно, єдина частина твору, де автор справді намагається, шукаючи чинники впливу на формування світогляду героя, показати його як митця.

Далі Л. Смілянський сильно відволікається від цього тематичного ракурсу. У другому розділі автор розвиває тему стосунків Коцюбинського з Мариною та своєю сім'єю – особливо дружиною, мамою, сестрою. Третій розділ – досить стиснутий опис подій життя Коцюбинського протягом декількох наступних років. Наступні два розділи («Присуд» та «Камера смертників») – це взагалі нова сюжетна лінія, опосередковано приєднана до життя Коцюбинського (йдеться про історію бунту Г. Камищука, його арешт, визволення своєю нареченою Надією та перебування Надії у в'язниці в очікуванні вироку суду). Напевне, Л. Смілянський надає цій історії такого великого значення, вважаючи, що вона допомагає розкрити читачам переконання самого Коцюбинського.

Передостанній розділ – це, по суті, роздуми героя й його розмови з Горьким (здебільшого та іноді з іншими його гостями) під час свого перебування на Капрі. Ці діалоги й монологи розбавляє хіба що епізод риболовлі в морі, що Горький влаштував її задля розваження свого гостя. Кінець історії про Коцюбинського – це перебування героя в лікарні, де він, хоч і сильно страждає фізично, залишається відданим своїй праці та, головне, своїм поглядам. Завершується роман словами телеграми, присланої О. Горьким з приводу смерті М. Коцюбинського: *«Смертен человек, народ бессмертен. Глубокий мой поклон народу Украины»* [54, с. 636].

Що ж до образної системи повісті С. Васильченка, то тут теж відчутна певна тенденційність: щирі, працьовиті й душевні селяни протиставляються жорстоким, егоїстичним панам, поміщикам, що є виразниками імперської системи в країні. Утім, вони не представлені в творі як активні діячі, але їхній вплив на характер розвитку подій відчувається десь ніби поза кадром. Тарас залишився сиротою, бо його батьки померли, виснажені важкою працею на пана. Ще один яскравий епізод: від пана прийшла людина, щоб забрати Тарасового батька на роботу, незважаючи навіть на те, що його дружина ось-ось мала народити і, певно що, потребувала додаткового піклування.

Однак автор показує, що попри негативний вплив соціальних умов на характер та дії людей, дехто з них все ж залишається морально вищим за ці обставини, хоча такі люди – в меншості. Серед них ті селяни, що співчують долі Тараса-сироти та готові були б допомогти, якби мали змогу. Це тітка Оксани, яка часом заступалась за Тараса; сама Оксана, щирий друг Тараса. Однак натрапляємо й на героїв-антиподів. Мачуха Тараса – це теж звичайна жінка, яка вимушена важко працювати, щоб самій тягнути не лише своїх дітей, але й чоловікових. За С. Васильченком, вона тому й не любила Тараса та його братів, сестер, ставилась до них не справедливо, без жалю. Пригадується фрагмент, де вона кличе дорослого родича, щоб той гідно покарав хлопця за те, що він, як вона була переконана, звершив малу крадіжку. Автор не розповідає, чи справді Тарас робив це, однак явно засуджує вчинок мачухи й дядька, який мало не забив Тараса на смерть.

Відверто підлим та низьким виявився сільський дяк-учитель, до якого найнявся Тарас за те, щоб мати змогу навчатися в школі. Таким же жорстоким п'яницею зображено й інших «майстрів», від яких хлопець сподівається навчитися малюванню. Але знайшлась все-таки людина не зіпсована, маляр, який розпізнав талант Тараса та обіцяв навчити всього, що вміє.

Отже, автор переконаний, що людський ворог часів дитинства Тараса – це царська система, поміщики. Однак вибір залишається за самою людиною: бути підлим і жорстоким, аби тільки вижити, чи залишитися людиною із серцем. Цей підхід надає твору дидактизму, тому повість може використовуватись для виховання моральних чеснот у молодшого покоління (повість винесена на позакласне читання для учнів 5 класу).

Сюжет твору розгортається в хронологічній послідовності: починається оповідь із опису народження Тараса та передбачення баби-повитухи, що з хлопчика виросте *«неабияка людина – буде змагатись з панами та з царями»* [10, с. 10]. Далі автор виокремлює із життя дитини епізоди, що могли справити вплив на формування світогляду Тараса, доступного для сприйняття в його творчості. Це і дитинство «в бур'янах», серед природи, споглядання її краси; дотик до фольклорної творчості (*«Звенигородщина – співучий куток України, в ньому Кирилівка не останнє в цьому село. Тарас Шевченко ще змалку купався у тих віршах невідомих поетів, що звуть їх народними піснями. Батько сам чумакував, часто про того чумака, що занедужав у дорозі, співав, тітка – про сербина, що намовив дурну дівку отруїти брата...»*) [10, с. 44]); розповіді діда про гайдамаків; запис Тарасом віршиків і пісеньок у саморобну книжечку тощо.

Розвиток сюжету полягає в пошуку Тараса-сироти свого місця під сонцем, де би він міг робити те, що вміє та любить. Весь час Тарас натрапляє на невдачу, розчаровується та йде шукати інших можливостей, де знову зустрічається з підлістю та несправедливістю. Нарешті хлопець натрапляє на того, хто може й хоче навчити його. Майстер відправляє Тараса за дозволом до пана. Тарас щасливий, його доля ніби розвидняється, він мріє вивчитись і повернутись у село за Оксаною, про що й з радістю оповідає їй. Це найнапруженіший момент у творі. Але на Тараса знову очікує розчарування: пан не збирається відпустити від себе здібного хлопця та й просто ще одні робочі руки. На цьому й завершується повість.

Окрема скажемо про роль і типи інтертекстуальності в біографічних творах Л. Смілянського та С. Васильченка. В романі «Михайло Коцюбинський» натрапляємо на фрагменти з листування Коцюбинського зі знайомими й друзями. Вони служать матеріалом, який автор використовує для розкриття образів, змісту їх характерів та поглядів. Крім того, пряма цитата з листа, узята в лапки та з вказівкою на адресанта й адресата, надає твору документальності.

У романі діють реальні герої, здебільшого письменники, з характером творчості яких ознайомлений читач (автор творить образ читача як людини освіченої в літературних тенденціях того часу, інтелектуала-дослідника життя Коцюбинського). Наявність їх імен і назв їхніх творів у романі є маркерами окремих ідей та поглядів. Іноді автор користується навіть іменами героїв тих творів, які згадані в романі. Горьківський Павло, Нилівна, Андрій Волик Коцюбинського фігурують у дискусії про роль інтелігенції в житті народу, що мала місце між Коцюбинським та Грінченком.

Присутні також алюзії на твори головних героїв досліджуваних біографічних творів, що творенні шляхом імітації їх стилю й форми. Наприклад, «Михайло Коцюбинський» починається в стилі поетичної прози, що характерна для новели «Intermezzo». І не дарма, адже Коцюбинський якраз за сюжетом в маєтку Чикаленка в Кононівці, де він і був натхнений красою природи для створення новели.

Подібний інтертекстуальний прийом характерний також і для твору С. Васильченка. *«В селі затихало. Чути було інколи дівочий сміх на улиці. Коло хати і над хатою гули хрущі. Діти спали. Як той артист, що дожидає, поки все кругом нього стихне, на все село защебетав десь поблизу соловей»* [10, с. 27]. Видно, цей спогад, на думку С. Васильченка, побудив Шевченка на написання поезії «Садок вишневий коло хати...».

Отже, жанровою особливістю біографічних творів С. Васильченка та Л. Смілянського є ознаки традиційної історико-біографічної прози, що

полягають у традиційності теми й проблематики, хронологічно-подієвому типі сюжету, не складній композиції, тенденційності в образній системі та наявності чіткого поділу на позитивних і негативних героїв, який ґрунтується на ідейному спрямуванні автора, перевага літературно-художнього складника твору над документальним началом.

ВИСНОВКИ

Художня біографія є одним із основних напрямів літератури non-fiction, що від початку XX ст. все активніше продовжує розвиватись. Утім, попри наявність ряду наукових розвідок з біографістики, все ж залишаються теоретичні неузгодженості, неточності в цій сфері, недосліджені жанрові тенденції та літературні особливості біографічних творів.

Серед проблем теоретичного характеру є те, що базові біографічні поняття (такі як «біографія», «біографіка», «біографістика», «художня біографія») тлумачаться різними дослідниками по-різному. Аналізуючи погляди різних науковців та тенденції, під впливом яких сформувались такі неузгодженості, вважаємо доцільним задля уникнення непорозумінь усвідомлювати таке розмежування: *біографія* – це художнє чи наукове відтворення життєвого шляху певної особи, на основі задокументованих фактів; *біографіка* – це вся сукупність біографічних творів, які, в свою чергу, є об'єктом дослідження *біографістики* як наукової галузі. За методами, що використовуються при створенні біографії, та за її призначенням, біографічні твори розподіляються на наукові, художні та інші біографії.

При цьому протиставлення «наукової» та «художньої» біографії зовсім не варто сприймати за критерієм достовірності, правдивості зображуваного в них. Адже автор біографії в будь-якому разі (чи то наукової, чи то художньої) має однаковий намір – якомога більше наблизитись до життєвої правди, пізнати її та відобразити в своєму творі. Також на етапі дослідження дійсності йому доведеться скористатися тими ж методами (як автору наукової, так і автору художньої біографії), а ось при її відтворенні дослідник-письменник та дослідник-історик оберуть певний метод зображення. Обидва автори знаходяться «в рівних можливостях» також і тому, що повна достовірність та 100-відсоткова об'єктивність тут неможлива, адже інформація, перш ніж дійти до читача, сприймається, а тому й суб'єктивується автором-дослідником.

Художня біографія є напрямом документальної літератури (non-fiction) поряд із художньою публіцистикою та мемуаристикою (за О. Галичем). Для літератури цього типу характерним є взаємодія двох начал – документального та художнього. Це взаємодія реалізується в таких рисах: прагнення до документальної правдивості, введення документа у твір як його складова та формотворчий сюжетний чинник, наявність у тексті реальних власних назв (імен, подій, назв), прагнення автора бути об'єктивним та, водночас, відчутна суб'єктивність тощо.

Література non-fiction стає особливо популярною в такі періоди, коли в суспільстві збільшується доступ до інформації, в людей з'являється мотивація до переосмислення ідеалів, цінностей, сама ж дійсність вражає настільки, що не потребує переробки. Саме тому особливі сплески такої літератури спостерігаємо у першій половині XX ст. та на початку XXI ст.

Практично здійснити розмежування конкретних творів за їх належністю до певної жанрово-стильової форми не так вже й просто. Цим і пояснюється те, що не всі дослідники виокремлюють художню біографію, або ж розуміють певні жанрові різновиди по-різному. Попри те, що біографіка, мемуаристика, автобіографіка, біографічна белетристика та історична проза мають деякі спільні ознаки, між ними знаходимо відмінності, що дають підстави здійснювати їх розмежування та виокремлювати біографію як самостійний напрям.

Утім у жодному разі не можемо визначати біографію як самостійний жанр. Адже вона може створюватись у вже готових жанрах епосу, хоча й надає їм при цьому певної біографічної специфіки. Недарма сучасні дослідники використовують поняття «наджанр» для означення біографії: він реалізується у жанрах (роман, повість, новела, оповідання тощо), але із самим поняттям «жанр» знаходиться в різних понятійних категоріях. А щоб відобразити ті

ознаки, що надає творів біографічна модальність, достатньо до цього жанрового визначення додати ознаку «біографічний».

Таким чином, для характеристики досліджуваних творів В. Петрова варто відзначити, що вони є біографічними творами, написаними в жанрі інтелектуального роману. Цей жанровий різновид сформувався в українській літературі під впливом деяких західноєвропейських та російських тенденцій, а також відобразив особливості власне українського літературного процесу.

До жанрових ознак твору належать: тематичне зорієнтування на переоцінку минулого, деканонізацію відомих діячів культури та історії; формалістичний прийом «очуднення» (герої постають у незвичних для читачів обставинах й образах – у побуті, сімейних відносинах тощо); сюжетом рухає не зовнішній, а внутрішній конфлікт – конфлікт ідей, що не знаходить формальної розв'язки у творі; умовність, схематичність й типовість сюжету й образів; психоаналіз при розкритті характерів героїв; доцентровість; інтертекстуальність; складна композиція (метод деформального монтажу: цитати з документів використовуються як літературні факти); для твору «Романи Куліша» характерна безфабульність, нанизування новел на ідейний стержень (головного героя) як композиційний прийом; образ автора – образ дослідника, науковця, що прагне віднайти істину.

Якщо жанрову специфіку біографічних творів В. Петрова можна вважати новаторською, то твори, що виходили в світ пізніше (коли радянський режим здійснював усе більший ідеологічний вплив) писались у зовсім іншій манері. Традиційність творів «Широкий шлях» С. Васильченка та «Михайло Коцюбинський» Л. Смілянського полягає в ідеологічно зумовленою проблематикою, «простому» сюжеті (відтворення у хронологічно-подієвій послідовності), тенденційності в образній системі, поділ на позитивних і негативних героїв, перевага художнього начала над документальним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабенко Т. Особливості авторської присутності в текстах сучасної художньо-біографічної прози // Слово і Час. – 2005. – № 10. – С.39-45.
2. Бабенко Т. Фрагментарна біографія як різновид художньо-біографічної прози // Східнослов'янська філологія: Збірник наукових праць. Випуск 5. – Горлівка: Видавництво ГДПІМ, 2004. – С.158-165.
3. Баран Є. Між культурництвом і донжуанством / Є. Баран // Слово і Час. – 2008. – № 1. – С. 89-92.
4. Баран Є. Українська історична проза другої половини XIX – початку XX століття. – Львів: Логос, 1998. – 144 с.
5. Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе. – М., 2011. – 144 с.
6. Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія. – Київ: «Академвидав», 2004. – 368 с.
7. Божук А. Постать Т. Г. Шевченка у драматургії та новелістиці С. Васильченка / А.О. Божук // Культура народів Причорномор'я. – 2011. – № 206. – С. 34-36.
8. Буряк Л. Психологізація як стратегія біографічного дослідження в українській історіографії першої третини XX ст. / Л. Буряк // Ейдос. – 2014-2015. – Вип. 8. – С. 95-114.
9. Варикаша М. Література non-fiction: поміж фактом і фікцією / М. Варикаша // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2010. – Випуск XXIII. – Частина 3. – С. 28-44.
10. Васильченко С. Твори : в 4 т. / С. В. Васильченко; за заг. ред. ак. О. І. Білецького. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1960. – Т. 4.
11. Вернік Ю. Біографічна інформація як об'єкт соціальних комунікацій сучасного суспільства / Ю. В. Вернік // Українська біографістика. – 2013. – Вип. 10. – С. 48-60.

- 12.Віннічук А. Розвиток українського історичного роману / А. П. Віннічук // Філологія (збірник наукових праць). – Київ, 2009. – Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/books-text-10691.html>
- 13.Воронова М. Портрет і біографія. Гранична сутність жанрів / М. Ю. Воронова // Наукові записки Інституту журналістики. КНУ ім. Тараса Шевченка. – 2004. – С. 44–50.
- 14.Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – Москва: Прогресс, 1988. – 704 с.
- 15.Галич О. Жанрова система документальної літератури / Олександр Галич // Документалістика на порозі ХХІ століття : проблеми теорії та історії : матеріали Всеукраїнської наукової конференції, [м. Луганськ, 18–19 вересня 2003 р.]. – Луганськ : Знання, 2003. – С. 19–36.
- 16.Галич О. У вимірах non-fiction : щоденники українських письменників ХХ століття : монографія / О. А. Галич. – Луганськ: Знання, 2008. – 200 с.
- 17.Галич О. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи / О. А. Галич – Луганськ: Знання, 2001. – 246 с.
- 18.Галич О. Термінологія сучасної документалістики / О. А. Галич // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2006. – Вип. 26. – С. 47–49.
- 19.Галич О. Критерії розрізнення історичної та документально-біографічної прози / О.А. Галич // Вісник Запорізького національного університету: Зб. наук. праць. Філологічні науки. – Запоріжжя: Запорізький національний університет. – 2010. – № 2. – С. 44 – 49.
- 20.Гальчук О. Героїчна людина чи людський герой? (трансформація агіографічних мотивів у західноєвропейській та українській прозі ХVІІІ - ХІХ ст.) / О. Гальчук // Київ. старовина. – 2004. – № 3. – С. 92-96.
- 21.Ганошенко Ю. Інтелектуальність в романі vs інтелектуальний роман: до проблеми дифініціювання жанру / Ю. А. Ганошенко // Наукові записки

- Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки. – 2015. – Вип. 5. – С. 265-272.
- 22.Гірняк М. Існування на межі, або екзистенціалістські умонастрої у прозі В. Петрова-Домонтовича / М. Гірняк // Слово і Час. – 2007. – № 8. – С. 29-40.
- 23.Граничка Л. Повість про Коцюбинського // Культурно-історичний онлайн-збірник «Збруч». – Режим доступу: https://zbruc.eu/node/71303?theme=new_zbruc#
- 24.Грегуль Г. Українська біографічна проза першої половини ХХ ст.: жанровий аспект (за творами В. Петрова, С. Васильченка, О. Ільченка, Л. Смілянського): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 / Г. В. Грегуль. – Київ., 2005. – 18 с.
- 25.Денисюк Н. Художній світ і художня правда. Fiction and Truth в українській та англійській терміносистемах: навч.-методич. посіб. / Надія Денисюк. – Тернопіль: Лілея, 2002. – 102 с.
- 26.Дуб Р. Вивчення творчості Степана Васильченка : посіб. для вчителів / Р. Й. Дуб, В. М. Поліщук. – Київ : Радянська школа, 1984. – 94 с.
- 27.Дубравська З. Генеза, дефініції та проблеми жанрової ідентифікації художньої біографіки Мартіна Еміса / З. Дубравська // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2016. – Вип. 16. – С. 229-235.
- 28.Зубань В. «Аліна й Костомаров» та «Романи Куліша» В. Петрова в контексті українського культурного життя 20-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.01 «Українська література» / В. І. Зубань. – Харків, 2003. – 19 с.
- 29.Коврігіна Л. Історико-біографічна проза Зінаїди Тулуб (на матеріалі роману "В степу безкраїм за Уралом") / Л. Коврігіна // Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки. – 2010. – Випуск 54. – С. 202-206.

30. Колошук Н. Нефікційна література (документалістика) як маргінальне явище мультикультурного процесу сучасності: українська ситуація / Н. Колошук // Питання літературознавства. – 2009. – Вип. 78. – С. 215-223.
31. Коцюбинська М. Голос доби: За «Листами до Михайла Коцюбинського» / М. Коцюбинська // Укр. мова та літ-ра. – 2004. – № 6. – С. 3–15.
32. Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси : екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури / М. Коцюбинська. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 70 с.
33. Коцюбинська М. Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість. – Київ: Дух і літера, 2009. – 584 с.
34. Кулик А. О. Біографічна проза В. Врублевської в аспекті жанрових домінант / А. О. Кулик // Питання літературознавства. – 2014. – Вип. 89. – С. 107-115.
35. Куриленко І. До питання про сутність та жанрові особливості українського інтелектуального роману / І. А. Куриленко // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки. – 2015. – Вип. 5. – С. 272-280.
36. Литература non fiction: вымыслы и реальность // Знамя. – 2003. – №1. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/1/r1.html>
37. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
38. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
39. Ляшко С. Біографіка чи біографістика? / С. Ляшко // Бібліотечний вісник. – 2005. – № 2. – С. 32-35.
40. Ляшко С. Поняття «наукова біографія» у теорії та практиці історико-біографічних досліджень / С. М. Ляшко // Українська біографістика. – Київ, 1996. – Вип. 10. – С. 25–47.

- 41.Марінеско В. Літературна біографія як жанрова модель: особливості еволюції, атрибутивні та модусні ознаки / В. Ю. Марінеско // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія"]. Сер. : Філологія. Літературознавство. – 2012. – Т. 193, Вип. 181. – С. 59-63.
- 42.Мельничук Б. Випробування істиною: Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення). – Київ: Академія, 1996. – 272 с.
- 43.Меншій А. М. Коцюбинський крізь призму біографічної традиції / А. М. Меншій // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. – 2012. – № 4. – С. 123-130.
- 44.Мішеніна Н. Інтертекстуальний характер жанру романізованої біографії (на прикладі текстів Віктора Петрова-Домонтовича) / Н. Мішеніна // Наукові записки. Філологічні науки. – 2001. – Том 19. – С. 65-70.
- 45.Морозова Е. Ф. Документальна література / Е. Ф. Морозова // Українська Літературна Енциклопедія: в 5 т. / редкол.: І. О. Дзеверін (відп. ред.) та ін. – Київ: „Українська Радянська Енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 1990. – Т. 2: Д – Київ. – С. 85.
- 46.Петров В. Аліна й Костомаров // Зайцев П. Перше кохання Шевченка. В. Петров. Романи Куліша. Аліна й Костомаров. – К.: Україна, 1994. – С.195 – 316 с.
- 47.Попик В. Biography – біографіка – біографістика – біобібліографія: понятійний арсенал історико-біографічних досліджень / В. Попик // Український історичний журнал. – 2015. – Вип. 3 (№522). – С. 122-136.
- 48.Пустовіт В. Постать Михайла Коцюбинського в українській історико – біографічній прозі / В. Ю. Пустовіт // Філологічні трактати. – 2015. – Т. 7, № 1. – С. 94-99.

- 49.Рікер П. Конфлікт інтерпретацій (фрагмент) / Поль Рікер // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С.227 – 242.
- 50.Савенко І. Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 / І. Л. Савенко. – Тернопіль, 2006. – 19 с.
- 51.Савкова Л. Художественная биография в контексте жанровых модификаций биографической прозы / Л.С. Савкова, Л.В. Ковальчук // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – 2012. – Вип. 30. – С. 255-259.
- 52.Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки / Ш. Сент-Бёв ; [сост., вступ. ст., коммент. М. Трескунова]. – М.: Художественная лит., 1970. – 581 с.
- 53.Скнаріна О. Константні риси документально-художньої прози / Олена Скнаріна // Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті: зб. наук. пр.. – Луцьк: РВВ „Вежа” Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. – Вип.6: у 2 ч. Ч.ІІ. – С. 139 – 148.
54. Смілянський Л. Михайло Коцюбинський. – Режим доступу: ukrlit.net/lib/smilyanskiy/2.html
- 55.Снігур Л. Історико-біографічна проза про Т.Шевченка в українській літературі 60-90-х років XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 / Снігур Леонід Петрович ; Запорізький держ. ун-т. – Запоріжжя, 2001. – 18 с.
- 56.Стус Д. Біографія: суб'єктивізація об'єкта / Д. Стус // Київська старовина. – 2002. – № 2. – С. 28-43.

- 57.Танчин К. Щоденник як форма самовираження письменника : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10. 01. 06 – теорія літератури / Танчин Катерина Яківна. – Тернопіль, 2005. – 198 с.
- 58.Торкут Н. Біографістика як метажанр: спроба теоретико-літературної ідентифікації феномена / Н. М. Торкут, В. Ю. Марінеско // Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки. – 2014. – № 4. – С. 4-11.
- 59.Тэн И. Философия искусства : Монография / И.А. Тэн ; [Вступ. ст. Гуревича П.С.]. – Москва : Республика, 1996. – 351 с.
- 60.Цяпа А. Автобіографія як проекція творця та національної літературно-культурної традиції (Улас Самчук, Еліас Канетті) : дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук : спец. 10. 01. 05 “Порівняльне літературознавство” / Цяпа Андрій Григорович. – Т., 2006. – 197 с.
- 61.Черкашина Т. Автобіографічне й біографічне письмо : спроба диференціації понять / Т. Ю. Черкашина // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2010. – № 4 (191). – С. 180-188.
- 62.Черкашина Т. Класична та постмодерна художньо-біографічна проза: спроба порівняльного аналізу // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. – Вип.21. – Ч.2: Питання менталітету в українській літературі / Редкол.: А. В. Козлов (відп. ред.) та ін. – Київ: Акцент, 2005. – С.642-648.
- 63.Черкашина Т. Система документальної літератури: внутрішня організація // Электронная библиотека научно-образовательной, финансовой и художественной литературы «www.bo0k.net». – Режим доступу: <http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=10055&chapter=1>
- 64.Черкашина Т. Наративні особливості художньо-біографічної прози: автор і читач: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 / Т. Ю. Черкашина – Тернопіль, 2007. – 20 с.
- 65.Шумило Н. Малознаний Степан Васильченко / Н. М. Шумило // Українська мова і література в школі. – 1993. – № 4. – С. 34-37.

66. Ясь О. Андреев В. Виктор Петров: Нариси інтелектуальної біографії вченого /
О. Ясь // Український історичний журнал. – 2013. – №2. – С. 218-222.