

«КРОК ПОНАД КРАЄМ БЕЗОДНІ» (ПОСТАТЬ МИТЦЯ В СИТУАЦІЇ ЗЛАМУ ЕПОХ У ТВОРЧОСТІ В. ДОМОНТОВИЧА)

На прикладі двох незакінчених белетризованих біографій В. Домонтовича розглядається та осмислюється авторська інтерпретація моделі життя митця у перехідну добу, прагнення письменника усвідомити себе у потоці історії, специфічний ракурс бачення культурно-історичного процесу та сучасне прочитання попереднього культурного матеріалу.

Ключові слова: *перехідна доба, біографічна свідомість, митець, культурний цикл, світогляд, канон, романізована біографія.*

На примере двух неоконченных беллетризованных биографий В. Домонтовича рассматривается и осмысливается авторская интерпретация модели жизни художника в переходную эпоху, стремление писателя осознать себя в потоке истории, специфический ракурс видения культурно-исторического процесса и современное прочтение предшествующего культурного материала.

Ключевые слова: *переходная эпоха, биографическая сознание, художник, культурный цикл, мировоззрение, канон, романизованная биография.*

The subject of the paper is V. Domontovych's model of the artist's life in the transitional epoch. In his two unfinished fictionalized biographies the Ukrainian writer tries to understand himself in the stream of world history. V. Domontovych suggests his own vision of cultural and historical process.

Key words: *transition epoch, biographical consciousness, artist, cultural cycle, philosophy, canon, fictionalized biography.*

Питання «біографічної свідомості епохи» (О. Кривцун), взаємозумовленості, залежності типу біографії від своєрідності історичних епох, співвіднесення особистого життя (в першу чергу – життя митця) і загального плину історії неодноразово ставало предметом дослідження науковців (праці Ю. Лотмана, Г. Вінокура, Б. Ейхенбаума, Л. Гінзбург, Т. Печерської, О. Суворової та ін.), але дві романізовані біографії В. Домонтовича з цього погляду не вивчалися.

Мистецтво ХХ століття, як відомо, співвідноситься зі зміною циклів та становленням протягом всього сторіччя нового культурного циклу. Не викликає сумніву визначення цього століття як століття перехідного. Для осмислення художнього досвіду ХХ століття залучається циклічна парадигма у дослідженні історії культури. Наукова та художня практика В. Петрова-Домонтовича реалізувалася у межах цього принципово нового культурного утворення або циклу в історії культури, який невідворотно диктував нову інтерпретацію попередніх етапів розвитку культури та художнього досвіду, вона позначена мотивами «вживання в іншу культуру чи історичну епоху» [1, с. 226]. Не лише теорія, але й практика ХХ століття пов'язана з активною рефлексією відносно мистецтва минулого. Очевидно, багатьох представників цієї культурної генерації

об'єднує прагнення усвідомити себе в потоці історії, злиття художнього мислення з історичним, відчуття свого часу як катастрофи, новий ракурс бачення культурно-історичного процесу та власна інтерпретація культурних явищ «споріднених» кризових періодів.

У повоєнну добу український модерний прозаїк В. Домонтович працює над двома біографічними текстами, що залишилися незакінченими, про Ван Гога та Франсуа Війона («Самотній мандрівник простує по самотній дорозі. Вінсент ван Гог (1853-1890)» та «Франсуа Війон (1431-1463)»). Неважко помітити співвіднесеність постатей головних героїв, яку підкреслює і сам автор у нарисі «Вінсент ван Гог, маляр і людина». Фігури минулих культурних епох у цих текстах, як завжди у творчості В. Домонтовича, втрачають сувору історичну закріпленість, можуть бути прочитані з точки зору сучасності: біографія, створена за одними й тими самими канонами, однаковий «голос», однакова місія у сучасній їм культурі.

В. Агеєва справедливо зазначає, що «Віктор Петров завжди дуже чутливий до зумовленості конкретної життєвої долі культурно-історичним, часовим контекстом» [1, с. 224], тому категорія історичного часу присутня в багатьох його романізованих біографіях, а у життєписах головних героїв втілено авторське бачення біографічної

свідомості доби. Починаючи повість про Франсуа Війона з розлогіх історіософських міркувань, в яких порівнюються світоглядні застави Середньовіччя та Нового часу (що тривав, за В. Домонтовичем, майже до XX століття), автор пише про місію поета: «Безплотні янголи сходили з неба на землю, щоб тут на землі стати поетами. Поезія говорила про Боже. Поети уподібнювали себе янголам. Ніщо земне не зв'язувало їх з землею. <...> Вони не знали, що таке сумнів, гріх, блюзнірство, вигнання з вітчизни, батіг ката, людська нікчемна плоть, хисткий двоїстий розум, хрумтіння людського тіла, розтягнутого на дибі, дотик до зблідлих похололих уст тронутої тліном ноги повішеного друга, задушливий сморід його трупа, чорна тінь шибениці на білій, спеченій сонцем куряві базарного майдану. Ні, вони не знали, що треба було брехати, зраджувати, вбивати, красти, катувати й бути катованим, щоб писати вірші. Ні, вони не були злодіями. Серед них не було вбивць!» [3, с. 71].

В умовах перехідної доби поет «розірвав з минулим, але він ще не знає, що таке нове. Він нічим не зв'язаний. Він живе сам, залежачи від усіх і разом з тим ні від кого. Усі пуга, що досі стримували людину, розпалися. Сумління спорохнявіло, як і гідність. Більше не було ні гріха, ні страху Божого, ні честі. Мораль, запроваджена церквою, втратила свою вагу святощів» [3, с. 72].

Життя поета в часи, коли були зламані всі традиції, ставало асоціальним: «Його сучасники дали йому єдину можливість існувати – жити вовчим життям злочинця. Якщо не янгол, то вбивця, бандит і злодій. Жодного іншого вибору в нього не було... Уявлення шибениці з юнацьких літ гнітило його свідомість. Його спустошили, а тоді розчавили. Його ганьбили, гнали, принижували, намагалися відібрати йому душу. Били. Він падав і, поволі очунавши, підводився. Він похитувався, але йшов. Роками його тримали в в'язницях. Випускали, переконавшись, що не житиме, але він жив» [3, с. 72]. Назустріч незнайомому поет йшов у відчаї та нещастях.

Франсуа виховував «в істинах святої католицької церкви», в покорі, смирності і благочесті його дядько, пан-отець Гільом Війон. Все дитинство поета промайнуло у суворій простоті та заборонах. Франсуа «був гордий з свого покликання. Він наочно впевнявся, що справа Божа вища за весь людський гонор і над усім панує церква, єдино всевладна й єдино могутня» [3, с. 77]. Служити церкві та стати кліриком вважав він найвищим призначенням людини. Відгороджений опікою дядька від вулиці і міста, він, слухняний, мовчазний і покірливий школяр, залишався у незнанні, «над ним тяжіли суворий примус, неволя, наказ. Він не був здібний постати, зняти бунт» [3, с. 79]. І лише після знайомства з ковалем Коленом Франсуа зрозумів, що все, чим він жив досі, – омана: «В серці відкрилась рана. Він страждав, але стримувався. Обурювався, але мовчав. <...> Назовні він усе ще корився, всередині він вже був сповнений бунту» [3, с. 83]. Тайна його народження, повідана Коленом, народжувала ненависть. Саме Колен познайомив Франсуа з вином

та веселими дівчатами, спровокував бунт проти Гільйома, який виявився його батьком.

Франсуа любив матір, бідну поденницю-пралю, але не через обов'язок, «в його почутті до неї було найбільше жадібного, пожадливого болю, гіркості...» [3, с. 81], «вона являла для Франсуа картину життя, що на нього засуджувано грішників і злочинців, тоді, як вона, його мати, була свята» [3, с. 82]. Усвідомлюючи відповідальність за долю матері, Франсуа бачить, що її доля – це доля «тисячі матерів, тисячі, сотні тисяч зім'ятих, знищених, покірних, принижених істот» [3, с. 87].

Слухняний і покірливий школяр під тиском життєвих катастроф перетворюється на вихованця борделів і шинків, він попри «правдиве призначення в цьому житті, лицаря і поета» [3, с. 93], стає «убогим блазнем з ярмаркової фарси, на спину якого сиплються всілякі удари і з якого всі жартують» [3, с. 113]. До «фіглярства його зганьбленої поезії» [3, с. 112] згодом додається «балаганний кінець» кохання [3, с. 113].

В. Домонтович, описуючи культурно-історичну ситуацію зламу епох, стверджує, що іншої долі у поета за тих часів бути не могло: «... Упали підпори світу, розпадались зв'язки... В життя Франсуа входив через см'ятіння катастроф. Франсуа жив хаосом знищень. І тому, що він був кинутий напризволяще, лише на себе самого, він жив наказами інстинктів» [3, с. 87]. «Усе, що досі вважалося за святе й недоторкане, лишилося позаду. Більше не існувало Бога, церкви, догматів і канонів, заборон, моралі, розмежувань свого і чужого, чогось, що було заборонене або могло зватись недозволенним» [3, с. 87-88]. Поет – частина суспільства, в якому «як думання, так і поведіння людей були централізовані» [3, с. 94], підкорені певним схемам, властивим тому часу.

Ні в житті, ні в коханні, ні у віршах поет не знав щастя. Описуючи його життя, автор постійно варіює мотиви жаху, відчаю, страждань, нудьги, самозневаги, ганьби та безнадії: «Жах охопив його. Жах, що тьмарить мозок, що знебарвлює все довкола, що від нього щемить і млосно в тузі замирає серце» [3, с. 100]; «Життя минало в коливаннях від надмірності сподіванок до цілковитої безнадії» [3, с. 102]; «... над жахами й тривогами, над цим почуттям безпеки, що, раз покинувшись в ньому, ніколи вже більше з тих пір не покидало його» [3, с. 104]; «Жаль розривав йому серце, воно кровоточило...» [3, с. 108]; «І весь пройнятий сумом, в одчаї, що досяг останньої межі, де далі вже не може витерпіти людина, бо не має вона вже для того сил...» [3, с. 108]; «Сумний в одчаї, сповнений безнадії...» [3, с. 109]; «Стид, сором, одчай охоплювали його», «його викинули» [3, с. 112]; «йому залишили життя, але його принизили, знищили морально, позбавили власної гідності. Відібрали в нього самоповагу. Розчавили, втоптали в грязь, змішали з болотом», «життя знущалося з нього» [3, с. 113].

Після усвідомлення свого справжнього покликання Війон «і на мить не сумнівається в своєму високому призначенні бути першим поетом свого віку» [3, с. 110], Франсуа певний, що «він, кращий з сучасних

поетів, з яким не наважувався змагатися ніхто з модних поетів Парижу, якого кликала вічність» [3, с. 112]. Але його мучить питання: «Чому йому не дають бути тим, чим він покликаний бути: поетом? Чому для нього немає місця на банкеті життя, як для десятків сотень, тисяч тих, що не варті нічого?» [3, с. 113].

Так само не знаходить собі місця в житті герой романізованої біографії «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі. Вінсент ван Гог (1853-1890)».

Як і Війон, Вінсент Ван Гог виховується в релігійній родині у побожності, його батько – «його превелебність домініс Теодорус ван Гог, протестантський пастор в Гроок-Зіндерті» [3, с. 358]. Але якщо Війон від початку мріяв стати священиком, бачив у цьому своє покликання, а потім зневірився, то Війон приходить до аналогічної думки про те, що його правдивим та вищим покликанням є релігія, після життєвих розчарувань, намагань жити для себе, для земного: «Внутрішня криза, що зовнішнім поштовхом до неї стала любовна невдача, знайшла для себе розв'язку в зверненні до релігії» [3, с. 369]. Але «звернення до релігії не прийшло до нього ні випадково, ані раптом. Воно не прийшло до нього ззовні, але зсередини, з звички і потреби, виплеканої в ньому з дитинства» [3, с. 368-369]. Так само відрізняється мета служіння: для Війона це радість, можливість бути причетним до церкви, що панує над всім, жити для небесного, піднятися над іншими, ні в якому разі не приниження себе (на самозречення він здатний виключно заради кохання та служіння Дамі), а для Вінсента – «релігійне й соціальне апостольство», служіння знедоленим, самозречення, прагнення поставити себе на одному рівні з найнижчими та найбіднішими верствами суспільства. Для порівняння наведемо, як сприймав Війон свою місію попри мрії про муки і зреченість, на які були здатні божі угодники: «І коли, міцно тримаючи в руках важке дерев'яне розп'яття, він йшов перед священиком... і кавалери, і дами в пишних убраннях, не зважаючи на болото і вуличний бруд, сходили з коней і з смиренною побожністю схилили коліна перед св. Дарами, він був гордий з свого покликання» [3, с. 76-77]. Для Вінсента ж, який прагне служити бідним, «мало... тих нещастя, які він бачить, мало страждань, що всередині їх він живе, мало болю, який кричить?.. Так, мало, бо він хоче кричати разом! Мало, бо він страждає, як і всі вони! Він хоче розкрити їм свою змучену душу, серце, яке кровоточить! Розсікти груди й на долоні перед їх очима, як гостію, піднести своє серце, щоб його страждання стали їх стражданнями, як їх біль став його болем» [3, с. 370]. «Соціальне його християнство – це менше ідеологія й далеко більше проєкція внутрішніх його переживань назовні. В тисячах інших, в соціальних потрясіннях часу, в злидоті шахтарів він знаходить виявленим себе. Він відштовхнув від себе спокусу власного добробуту, особистої улаштованості, усталеного ладу, щоб визначити себе в неусталеній неулаштованості злидарів і пригноблених. В одчай й нещастях інших він

шукає зцілення й порятунку для власної душевної скорботи» [3, с. 377]. На протигагу Війону, який лише мріє про муки і зреченість святих, Вінсента сам автор порівнює з Франціском з Ассізі: «Як і цей середньовічний святий, він людина самозречень» [3, с. 439]. Але, пори всі намагання, обидва митця не виправдали сподівань батьків та не стали священиками. До речі, біографія і самого В. Петрова-Домонтовича позначена мотивом «синівського бунту», який перервав родинну традицію і не став священиком. У розділі «Відлуння Едіпового комплексу» свого дослідження В. Агеєва доходить висновку, що «колізія авторитарного батька та незгідливого сина має певне біографічне підґрунтя. Непрямим підтвердженням цього здогаду можна би вважати те, що Віктор Петров не успадкував професію батька й діда, не здобув богословську освіту» [1, с. 247].

Як і Війон, чие «серце прагнуло нездійснених ілюзій, чогось неможливого» [3, с. 88], в уяві Ван Гога постають «ілюзорні візії нездійсненості» [3, с. 396]. Разом з цим для обох митців були характерні демонічні видіння: «Гарпії, які зникли вранці, тепер знов вислизують з усіх щілин. Вони з'являються з усіх закутків...» [3, с. 433], – так описує В. Домонтович життя Ван Гога в Арлі. Лякають потвори і середньовічного поета: «Страшні чорні демони з огидними мордами привиджувались йому уві сні» [3, с. 84].

На протигагу своєму попереднику Вінсент ван Гог модерне мистецтво «проголошує в самоті, ніким не визнаний і нікому не знаний, загублений у глухих просторах болотяного Брабанту» [3, с. 405], але так само, як Війон, «супроти попередників він відчуває себе людиною часу, який приходить, але який ще не прийшов» [3, с. 405].

Ван Гог характеризується В. Домонтовичем як людина «остаточних потрясінь» [3, с. 365], важкої вдачі, «дикий і замкнений, нерадісний, сутінковий» [3, с. 359], «напружений і розгублений», «безпомічний та зняквовілий» [3, с. 360], щирий і простий, «сповнений внутрішньої тривоги й невгамовної нудьги» [3, с. 361], «він людина суцільної натури. Вінсент ван Гог людина крайніх становищ. Він людина кінцевих, безкомпромісових ситуацій. Він знає лише «або-або», і ніколи «і-і». Він не шукає узгоджень. Він не злагоджує, а розсікає, розрубує. Хоча б це було власне його серце, власне його тіло, власне життя» [3, с. 364].

«Вінсент нездібний витримати свій одчай і свою нудьгу... У нього погляд затравленого звіря. Грунт вислизає з-під його ніг» [3, с. 367]. Він прагне приниження, «несамовитий, безладний, позбавлений всякого почуття міру», «скрізь і в усьому він доходить до краю» [3, с. 372]. Головна риса вдачі Вінсента полягає в тому, що «він не шукає легшого, але тягаря, який би він міг покласти на себе. Він завжди прагне того, що веде до труднощів», «ніщо не дається йому легко. Кожен крок його сповнений поразками» [3, с. 376]: кохання, наука, мистецтво, релігійне служіння. Так само, як і Війона, «... його викинули геть, як викидають на смітник брудне й нікому не потрібне шмаття» [3, с. 381] (пор. про Війона: «з його щастям в

житті, коханні, віршах?.. Тепер він ніщо!... Його викинули» [3, с. 112]).

«Життя Вінсента Ван Гога – накопичення катастроф, що заступають одна одну. Кожен наступний його крок – крок понад краєм безодні» [3, с. 374-375], це життя «складалося з невдач і поразок. Від життєвих поразок він рятувався втечами» [3, с. 387], розчаровувався в людях і собі, страждав, «не знав меж для свого самознищення» [3, с. 417]. Самотній мандрівник, хаотичний і неврівноважений, «людина загибелі й поразок» [3, с. 405], він «блукає без цілі в цілковитій внутрішній розгубленості... Хіба не все одно, куди йти і куди приведе його ця дорога, що нею він простує в нікуди й в ніде?!..» [3, с. 396].

«Він існував з дивним почуттям темряви, що огортає його й хоче поглинути, катастрофи, якої він не сміє й не може відвернути від себе. Чи не йшло все його життя від конфлікту до конфлікту?» [3, с. 442], – неодноразово ставить риторичне питання автор.

Подібно до Війона, який корився певним схемам тогочасного життя, в якого не було жодного іншого вибору, Ван Гог «корився, бо все було так, як було. Він бачив світ таким, яким визначили йому його батьки на пораду дядька» [3, с. 361]. «Він житиме під примусом (*але, як і Війон, до певної міри накопичення життєвих невдач, які звільнять його від цього примусу – Д. М.*), без можливості вільного рішення або вибору» [3, с. 365]. Але згодом митець «виламується» з усталених схем: «Людина повинна бути як всі. Він є інший» [3, с. 423].

Можна знайти схожість навіть у рисах вдачі порівнюваних митців: «*Годинами в німому захопленні... мовчки* простоював Франсуа перед розчиненими ворітьми якоїсь із кузень» [3, с. 79]. Ван Гог «насамоті блукає по полях. *Довгі години мовчки* простоює на березі річки або каналу, роздивляючись, як пралі перуть білизну», «з *мовчазною зосередженістю* спостерігає роботу ткачів» [3, с. 359].

Як і Війон, Ван Гог важко переживає любовні поразки: «Відмовлення вразило Вінсента. Воно потрясло його. Спепелило, як удар блискавки...» [3, с. 363]. «Любовна поразка приходиться до нього я суцільна катастрофа. Він переживає кризу... він перекреслює все своє попереднє життя» [3, с. 364].

Якщо для Франсуа «в руїнах його кохання зникла сталість світового ладу» [3, с. 119], то для Вінсента це катастрофа в особистому плані: він «розгублений, прибитий, в цілковитому одчаї. Щось тріснуло в ньому, щось всередині урвалося. Він остаточно вибитий з колії. Він живе, агонізуючи. Не живе, а животіє. Знемагає. До праці він цілковито нездібний... Він живе немов очманілий, в безбарвних присмерках, відсутній, сповнений глибокого суму» [3, с. 366].

Одне з низки невдалих кохань Вінсента нагадує кохання Війона до повії Марго. В. Домонтович, майстер парадоксів, так описує кохання Ван Гога: «Він приймає любов, обернену в ганьбу, ганьбу любови. Зі зганьбленої любові він пишатиметься й тішитиметься. На гірські верхів'я він зведе цю любов-ганьбу. Смерть ствердить як життя. Питьму як світло. Падіння як піднесення. Ніч як день. На камінні бруку посередині галасливого майдану, на смітниках людських

покидьків він зростить не знану людям квітку, ще ніколи не бачену барвисто пишну троянду зганьбленої любові» [3, с. 392]. (Через образ квітки передано і сутність кохання Війона: «Він покохав, і його кохання розквітло недоречним і потворним квітом: букет чортополоху» [3, с. 113]).

В зв'язку з цією темою постає також питання про втілення в житті не просто біографічного канону, притаманного певному історично-культурному періоду, а літературної схеми. Описуючи кохання Вінсента до повії Христини, автор вводить у художній твір літературознавчий контекст і зазначає, що це була достатньо поширена думка для того часу: «Йому здається, що він би міг піднести її. І ця думка – властива думка того часу: врятувати повію!.. – знаходить відгомін в його серці» [3, с. 391]. Вінсент Ван Гог і Достоевський – «люди тотожної моральної атмосфери. Дати творів Достоевського і дати життя ван Гога збігаються. Літературна тема, розроблена Достоевським, повторюється в життєвій долі Вінсента. Існує закон єдності часу: в той самий певний час цілий світ проходить через етапи тих самих почуттів, через смугу тотожних вчинків, хвилі взаємопов'язаних ідей! Немає сумніву, Вінсент ван Гог ніколи не читав Достоевського, він ніколи не чув нічого про Раскольнікова, ні про князя Мишкіна, ані про Сою Мармеладову, – про студента Раскольнікова, що вклонився в ноги повії Соні Мармеладовій, що сказав їй: «Твоєму стражданню вклоняюся!, – але в його житті повторюється подібна психологічна ситуація і, властиво, з тих же психологічних мотивів» [3, с. 391]. Цей мотив реалізації літературної схеми в житті митця повторюється, коли мова йде про портрет Ван Гога, написаний Гогеном: «З моменту, коли портрет був закінчений, ван Гог більше не належав собі. Він втратив владу над собою. Центр його душі перемістився назовні. Був уже не в ньому, а поза ним. Дивне становище людини, що більше не керує собою, бо внутрішню істоту його зв'язано з шматком полотна, фарбами, лініями рисунка!

В життєвій історії ван Гога достоту повторилась сюжетна схема, яку в основу своїх творів поклали німецький романтик Е. Т. А. Гофман, видатний французький романіст Оноре Бальзак, наш геніальний земляк Микола Гоголь і пізніше, наприкінці XIX ст., англійський письменник Оскар Вайлд. Доля Вінсента ван Гога свідчить, що розказані цими письменниками події не були ні довільною вигадкою цих авторів, ані жанровою фантазмагорією, властивою романтичній школі» [3, с. 448]. Сутність цього феномена В. Домонтович намагається пояснити через міркування про сприйняття мистецтва дикунами, з якими зустрівся Гоген на Таїті: «Наївне нерозуміння живопису, дикунська нездібність відрізнити зображення й зображену людину, чи, може, навпаки, проникливе визнання суті творчого акту в мистецтві?...» [3, с. 448]. Так чи інакше, але божевільний образ, створений Гогеном, володів Вінсентом, накладав обов'язок, «від якого він не сміє і не в стані ухилитися. Він повинен божеволіти» [3, с. 449].

Життєвий шлях художника в перехідні періоди історії культури в белетризованих біографіях

В. Домонтовича трансформується та подається, виходячи з власного бачення автором сучасної йому культурно-історичної ситуації, з його історіософських досліджень, в яких він зокрема торкається і питання механізмів зміни історичних епох. «Законом єдності часу», згаданим вище, В. Домонтович обґрунтовує тотожність долі Війона і Ван Гога: «Говорячи про ван Гога, й визнаючи його місце в мистецтві Нового часу, я дозволив би собі сказати так: Франсуа Війон стоїть на порозі епохи Нового часу, Ван Гог її завершує. Р. Конья має рацію: життя ван Гога має для нас значення символу. П'ять століть відокремлюють Війона од ван Гога, але, не вважаючи на цю відстань, вони тотожні. Війон і ван Гог – це ніби втілення однієї й тієї істоти. У 15-ому столітті, на початку Нової доби, Франсуа Війон, перший ліричний поет Нового часу, намагався бути вільною людиною, скинути з себе луску Середньовіччя, станова-цехову й церковну регламентацію особи, у нове суспільство ввійти новою вільною людиною. Він зазнав поразки. Через 500 років, своєю долею ван Гог показав, що буржуазне суспільство Нового часу не спромоглося знайти місце для мистця. Конфлікт між мистцем і суспільством лишився нерозв'язаним за Нового часу. Ваг Гог не сидів у в'язниці і кат не розтягував його тіла на дибі, як це було з Війоном, але хіба він так далеко був від того?.. Життя одного й іншого було однаково сповнене одчаю, зведеного в систему й оберненого в екзальтацію, що межувала з божевільям» [3, с. 503].

Разом з цим Війон та Ваг Гог, належачи до різних епох, очевидно представляють той самий біографічний тип, оскільки способи самореалізації в них схожі.

Застосовуючи поняття біографічного типу до біографії митця, О. Кривцун пише: «Для того, щоб життя художника мислилося як таке, що відбулося, і повноцінне, воно має відповідати визначеному канону біографії художника, який склався в цій епосі» [4, с. 371].

Біографічна свідомість перехідної доби продукувала відповідні канони біографії художника. При цьому, як слушно зауважив О. Кривцун, не тільки «доля таланту коригується незримою логікою культури» [4, с. 372], але і художник сам змінює образ епохи через утвердження нових способів світовідчуття і буття, тобто активно впливає на формування біографічного типу. Оскільки біографічна свідомість тих історичних стадій, що характеризуються як перехідні, має спільну природу, то і біографії художників на внутрішньому рівні виявляються тотожними.

В обох художніх біографіях однозначно відчувається особистий інтерес та авторська інтерпретація життєвого шляху митців з погляду людини перехідного ХХ сторіччя, що пояснюється насамперед автобіографічними чинниками. Це питання щодо «прописування приватного» у художніх та наукових творах письменника вже неодноразово розглядалося, наприклад, в працях С. Павличко [8], В. Агєєвої [1], С. Матвієнко [5; 6; 7], М. Гірняк [2] та інших. Дослідження саме цих романізованих біографій В. Домонтовича можна продовжувати у напрямі з'ясування ступеня авторської присутності в створених ним літературних біографіях, міри перевтілення його в героя, обсягу трансформації життєвих подій героя відповідно до життєвих колізій самого автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агєєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / Віра Агєєва. – К. : Факт, 2006. – 432 с. – (Серія «Висока полиця»).
2. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича / Мар'яна Гірняк. – Л. : Літопис, 2008. – 286 с.
3. Домонтович В. Проза. Три томи / В. Домонтович ; [редакція й супровідна стаття Юрія Шевельова]. – Т. 3 : Розмови Екегартові з Карлом Гоцці та інші оповідання. – Нью-Йорк : Сучасність, 1989. – 558 с.
4. Кривцун О. Биография художника как культурно-эстетическая проблема / Олег Кривцун // Кривцун О. Эстетика : [учебник]. – М. : Аспект Пресс, 1998. – 430 с.
5. Матвієнко С. Біографічне та автобіографічне: перетин у текстах Віктора Петрова / Світлана Матвієнко // КМА. Магістеріум. – Вип. 4. Літературознавчі студії. – К., 2000. – С. 9–16.
6. Матвієнко С. Людина кількох епох / Світлана Матвієнко // Критика. – 2000. – № 6. – С. 28–30.
7. Матвієнко С. Опосередковане зізнання: Віктор Петров та його «Особа Сквороди» / Світлана Матвієнко // Слово і час. – 2002. – № 10 (502). – С. 54–60.
8. Павличко С. На зворотньому боці автентичності. Культурфілософія Петрова-Домонтовича-Бера (1946–1948) / Соломія Павличко // Сучасність. – 1993. – № 5. – С. 111–125.