

Ольга КОГУТ

© 2005

**МОТИВ ГРИ ЯК ЧИННИК МОДЕЛЮВАННЯ УЗАГАЛЬНЕНИХ СИТУАЦІЙ У ПРИТЧЕВИХ ТВОРАХ (В.ДРОЗД „САМОТНИЙ ВОВК”, Т.ПУЛАТОВ „ПЛАВАЮЧА ЄВРАЗІЯ”)**

Кінець ХХ ст. порушив непрості проблеми, вирішення яких у мистецтві неоднозначне. Складність змісту викликала складність форми: щільно переплелися реальне та ірреальне, сучасне і минуле, фантастика і міфологія. Ці твори, образно кажучи, так „круто” замішані на тому, що відразу впадає в очі їх належність до умовного письма.

Роман-притча, який у західноєвропейській літературі репрезентується іменами А.Камю, Г.Марселя, В.Фолкнера, отримав своє місце в українській прозі та літературі близького зарубіжжя. До цієї жанрової форми письменники звертаються тоді, коли виникає потреба дослідити явище, а не тип чи характер; не зображувати дійсність, а активно її вивчати. Хвиля міфологічних і притчевих творів стала помітним явищем у прозі 70-80-х років ХХ століття.

В українській літературі цього періоду відбувається своєрідне відродження притчі, з’являються її сучасні модифікації: повість-притча та роман-притча. Стає очевидним, що їх використання – не поодинокий факт, тому потребує дослідження. Обґрунтування результатів дослідження матиме значення для теорії літератури, точніше теорії літературних жанрів, а також для вивчення провідних тенденцій у сучасній прозі. В цьому – **актуальність роботи**.

**Наукова новизна** роботи полягає в науково-теоретичному визначенні та обґрунтуванні особливостей сучасного роману-притчі. **Мета дослідження** – визначити особливості сучасної прозової притчі (роману-притчі) на рівні жанрового синтезу, зокрема дослідити мотив гри як чинник моделювання узагальнених ситуацій у притчевих творах.

**Предмет дослідження** – роман-притча в прозі 70-80-х років ХХ ст., використання притчевих елементів на різних рівнях твору.

**Об’єкт дослідження** – художні твори: В.Дрозда „Самотній вовк”, Т.Пулатова „Плаваюча Євразія”. Теоретико-методологічною основою дисертаційного дослідження стали праці з теорії сучасної прозової притчі: А.Г.Бочарова, М.Є.Ільїної, А.К.Ішанової, Ю.І.Клим’юка, О.О.Товстенко, М.Б.Храпченка, С.Д.Щербини; з проблем умовності: Т.Аскарова, А.Ельяшевича, А.Кравченка, А.А.Михайлової, Т.Мотильової, Н.Чорної. Використано порівняльно-типологічний метод дослідження художніх творів.

**Результати дослідження.** У літературі ігровий момент – явище розповсюджене. Розглядають театральність двох типів: “саморозкриття” і “самозміни”. Якщо в першій “...природно описуються народна обрядовість, театральний побут, громадське життя, організоване за театральними законами...” [2, 42] то друга є “...одна з найголовніших, бо психологічні нашарування, пов’язані з нею, нерідко руйнують етичний мікроклімат, сформований людством протягом тисячолітнього шляху етичного самовдосконалення, розмивають – унаслідок гнучкості перевтілень – критерії етичного поцінування...” [2, 42]. Ця друга форма театральності реалізується у “Самотньому вовку”

В.Дрозда. А в “Плаваючій Євразії” знаходимо обидві форми: і “саморозкриття”, і “самозміни”.

1981 року в журналі «Вітчизна», а окремим друком у 1982 році вийшов роман В.Дрозда «Вовкулака» («Самотній вовк»), що «дозрівав», за свідченням автора, аж 14 років. Письменник почав працювати над ним ще у Забайкаллі, де служив у війську. На початку 70-х років були написані перші варіанти «Вовкулаки», з приводу яких автор мав певні непорозуміння з редакторами. Внаслідок суперечок з'явилася друга назва твору – «Самотній вовк», яка звучала «нейтральніше», не так гостро.

О.Ковальчук у праці “Український повоєнний роман: Проблеми жанрового розвитку” розглядає “Самотнього вовка” крізь призму психологізму. Образ вовка трактується як крайній вираз егоцентричності головного героя: “...вовк – образ, який у новітні часи пов’язується із зображенням так званого екстремального індивідуалізму” [3, 130], тому у романі, на думку критика, він набуває цілком реалістичного трактування. Нічні картини життя вовчої зграї в такому аспекті можемо сприймати двояко: як містичні збіговиська вовкулак і як витвір уяви головного героя, одержимого ідеєю кар’єризму. І в такому випадку роман визначається як такий, що написаний у конкретно-реалістичній манері.

Твори В.Дрозда кваліфікуються “фантастичною прозою” за використання елементів фантастики і гротеску. На перший погляд, і у романі “Самотній вовк” автор звертається до фантастичного прийому – перетворення людини на вовка. Однак це не є чимось запозиченим. Автор виходить на міфологічний рівень, що зумовлено власною концепцією світовідчуття. У своїх спогадах він зазначав: “З раннього дитинства живе воно у моїй душі. Одухотворення усього живого, та й не лише живого, як ми його розуміємо, поетизація і персоніфікація природи як чогось загадкового, не завжди збагненого для людини, передчуття таємниці там, де, здається, таємниці нема і бути не може, – усе це і багато іншого почерпнуто мною з духовних криниць мого поліського краю, із своєрідної народної філософії поліщуків, таких схильних до фантазування, до гротеску, до задумливого сміху, часом – крізь сльози” [1, 24]. Це світовідчуття характерне і для героїв роману – Андрія і Петра. Вони з дитинства увібрали сільські, пакульські перекази про відьомство, вовкулаків, намови. Ця віра жила в них підсвідомо. Інколи це язичництво виходило назовні в нових “сучасних формах”. Харлан займався гіпнозом, прочитав все, що зміг дістати про нього. Гіпноз потрібен був Петру для його “завоювання міста” і потрібних людей. Андрій говорить про себе, що “Шишиги воліли шукати бога в лісі, у живій природі, а не в мурованих в’язницях. Я – досі поганин” [1, 437]. Таким чином, язичництво, фантастичні елементи, міфологічне світовідчуття органічно входять у зміст твору, вони є тим ґрунтом, з якого виростили автор твору і його герої. Тому ми пов’язуємо твір В.Дрозда „Самотній вовк” із умовно-метафоричним стильовим потоком в українській прозі 70-80-х років.

Для твору характерний мотив гри, наявна проблема театральності навколишнього світу. Життя не тільки окремої людини, а й цілого суспільства перетворюється на гру. Вона примушує людей втрачати самих себе, змінювати маски, перетворюватись на акторів, які вже забувають себе справжніх. Щоб прилаштуватись і вижити, герої відкидають мораль, вступають у гру з нею. Відомо, що театральність споріднена з моделюванням. Для них характерна певна відстороненість від життя. Персонаж виступає актором, який створює правила гри з людьми, він розглядає їх як об’єкти маніпулювання. Причому для себе він виробляє певні правила гри (якщо герой негативний – йде гра без правил), які допомагають досягнути бажаного. Щось подібне робить письменник у притчі, коли моделює певні характери, ситуації, створює такі умови, в яких герої розкриваються найповніше, і так, як хоче автор.

У романі “Самотній вовк” театральність входить як складовий елемент до моделі, яку творить автор. З перших сторінок письменник вказує читачам на певну заданість, змодельованість головного героя: “Раптом Андрієві подумалося, що він зараз лише лялька, яку за невидимі нитки сіпає чиясь таємнича рука...” [1, 315], тобто герой включений

в чиюсь гру (наприклад, автора), але буде грати за чужими правилами. Одночасно він творить свою концепцію театральної поведінки. Шишига грає на роботі, з жінками – зі всіма. Інколи ця гра не дуже майстерна, її відчувають колеги і співробітники (наприклад, Великий Механік). Герой постійно носить маску на обличчі. Лише раз він втратив контроль над своєю зовнішністю. Цікаво, що це сталося у театрі, місці, де панує справжня акторська гра, у царині театральності. Цю гру Шишига веде іноді в декілька партій одночасно (наприклад, на стадіоні). Зривання маски, показ свого справжнього обличчя відбувається у фінальній сцені на дні народження Олени.

Час роману обмежений – всі події відбуваються протягом чотирьох днів. Але наповненість їх така щільна, що у реальні часові межі вони не вміщаються. Таким чином, час у романі розтягнутий, максимально наповнений. Він допомагає авторові вирішити поставлені творчі завдання: показати деградацію людини у гіперболічній формі. Чотирьом дням життя Андрія Шишиги після смерті Петра Харлана протиставляється все його попереднє життя, яке було абсолютно протилежним «за змістом і формою». У читача виникає відчуття, що за ці дні у житті героя сталося більше подій, ніж за все попереднє. Наприклад, за другий день Андрій Шишига встиг зустріти зранку Прагнімака на аеродромі, підготувати для себе ґрунт на роботі (розмови з Великим Механіком, секретаркою, Прагнімаком, виступ на обговоренні...), побачитись з Оленою, потрапити у квартирне бюро обміну, а надвечір – до театру, знову ж таки, щоб утвердити свої позиції. Він постійно в русі, і, таке враження, що використовує кожен хвилину для досягнення поставленої мети. І так протягом всіх цих днів. Іноді автор розриває час за допомогою спогадів Шишиги про Харлана, і про своє попереднє життя. З них виростає образна антитеза: протиставляється дві людини, з яких за чотири дні начебто утвориться новий тип сучасної молодшої людини, яка конче хоче потрапити у «вищий» світ, стати там «своїм». Людина втрачає у собі індивідуальність: „*Я – не Харлан і не Шишига, я – симбіоз...*” [1, 452].

У критиці образи Харлана та Шишиги розглядаються як сатиричні. Сам автор так не вважає. На його думку, ці постаті більш трагедійні. Вони відтворюють той тип людей, що жертвують своєю душею в ім'я зовнішнього благополуччя, успіху в матеріальному плані, хоча дуже часто цей успіх є примарним. „*Я мав у колишньому житті аж чотири принципи: не пив чорної кави, не переповідав анекдотів, читав лише детективи і грав лише в піддавки*” [1, 413], – говорить Андрій. Його життєвим кредо було: мати задоволення від життя, нічого не прагнути – все і так його влаштовувало – не хвилювали ні життєві пристрасті, ні духовні. До смерті Харлана, Шишига виступає як повний антагоніст йому у всьому: від принципів життя до побутових дрібниць. Вони знаходились на абсолютно різних полюсах, в характеристиці цих персонажів це доводиться до схематизму. Якщо Шишига любив грати у піддавки, то Харлан – у шахи, причому «людьми». Якщо один читав тільки детективи, то інший – модні сучасні вірші, задля «пригодиться». На роботі Шишига інертний, тихий виконавець, «копіст чужої думки». Харлан любив усе пропихати, проштовхувати проекти, навіть якщо вони недопрацьовані. Їхня протилежність сягала навіть глибин свідомості: Андрій до смерті не ставився серйозно, з нею він рано зіткнувся, Петро ж боявся її, в ньому весь час жило якесь трагічне передчуття. Якщо один тихо плив за течією, то інший шалено веслував, щоб випередити своїх колег. Коли Шишига тихо кепкував з начальства, то Харлан кам'янів, хоча сам завжди все по ньому знав, цікавився його життям. Навіть, хотів грати у теніс тільки заради того, що у цю гру грають вибрані, потрібні люди, і там можна з ними познайомитись. Цікавим є те, що це протиставлення виникає в уяві Шишиги, в його спогадах.

Внутрішній світ Андрія розривається між двома особами, він двоїться. То одна, то інша людина здобуває перемогу. Це відбивається і в зовнішності Шишиги, його сплутують з Харланом: „*Вона назвала мене Петром, але я попостив цю обмовку крізь вуха*” [1, 355]. Іноді цей умовний прийом двоїстості набирає реально умотивованих ознак. Олена приймає Андрія за Петра, та при цьому вона ніби відчуває, що: „*І весь ти якийсь не та-*

кий” [1, 329]. Ця подвійність поволі переростає у нову якість Андрієвої душі. Чорна Харланова сила полонила душу Шишиги. Він повністю переймає його стиль життя, навіть ходу і улюблені слова. Якщо спочатку в ньому співіснувала сентиментальність і вовкодухість, то згодом він повністю заперечує себе колишнього. Петро Харлан пожертвував своїм коханням в ім'я власної ідеї, задля подальшого сходження шаблями кар'єри. Андрій Шишига використовує жінок, щоб зійти вище. Інколи, у нього з'являється думка, що він міг би покохати Вікторію по-справжньому, відкритись перед нею. Навіть, на одну мить у його душі прокинулася жадоба звільнитися від чорноти лісу, він звертається у пориві до Віки з проханням порятунку. Але це була лише мить, згодом у Шишиги сумнівів немає.

Для «Самотнього вовка» характерна своєрідна нарративна структура. Якщо дотримуватись нарративної типології Лаббока, то можна відзначити, що у романі зустрічаємо таку оповідну форму як „ драматизована свідомість”. Вона „...*позволяєт непосредственно изображать психическую жизнь персонажа, соединяя в себе „ картинный модус ” внешнего мира с „ драматическим модусом»* показа мира внутренних переживаний героев” [5,65]. У романі у функції наратора виступають по черзі оповідач (нарративний тип: зовнішня перспектива + Eg-form, за типологією Лайбфріда) і головний герой – Андрій. Своєрідність полягає у тому, що Андрій розповідає як від першої особи (нарративний тип: внутрішня перспектива + Ich-form), так і від третьої (нарративний тип: внутрішня перспектива + Eg-form), тобто дивиться сам на себе збоку. „ *Шишига – я з холодною цікавістю стежив за собою – поважно кивнув, узяв папери і зайшов до директорського кабінету*” [1, 314]. Таким чином, подається оцінка головного героя від свого «я», а також – висвітлення подій з різних точок зору. Це дає додаткову можливість відчужити дійсність, щоб виразніше підкреслити зображені події життя.

Виявлення узагальнюючого аспекту твору, сприйняття роману як притчі відбувається під час читання фінальної сцени. Головний герой, знімаючи свою маску, водночас зриває її і з оточуючих людей. Його невисловлений монолог – це та чорна сила Харлана, яка заповонила Шишигу і багатьох „вовкодухих”, які зі всієї сили прагнуть наверх. Це – монолог оголеної душі кар'єриста: „ *...ми ні перед чим не зупинимося, ми здатні пожертвувати не лише людьми, а й усім людством, усім білим світом в ім'я своєї тічки*” [1, 354]. У ньому узагальнюється зло, яке набуває вже вселенських масштабів.

В.Дрозд створив притчу про бездуховність своїх сучасників, показавши занепад моральних засад суспільства. Автора цікавить психологія людини, яка грає сама з собою. У нього події розгортаються на рівні внутрішнього „ Я” Шишиги, а вже потім – розігрується партія з іншими. Первинна у творі театральність „ самозміни”.

Цікавими є функції мотиву гри у творах Т. Пулатова. Роман „ Плаваюча Євразія” – рід концептуальна, у ньому письменник майстерно поєднав власне світовідчуття, та настрій сучасників, який репрезентований на сторінках роману.

Безпосередні події, що відбуваються у Шахграді, обмежені часовою тривалістю – 30 днів. Наприкінці роману з напису на могилі дізнаємося про дату описаного – 1986 р. Та не це є суттєвим. Бо що важить один місяць 1986 року, коли поряд дата народження: „ Академік Саліх. 100 рік до нашої ери”. По суті – ця пряма позначає весь часовий проміжок, у якому діють герої. Це той діапазон дії родової пам'яті, що живе у Руслані Давлятові, його матері Анні Єрмилівні, Нахангові і т.д. У романі переплелися події тисячолітньої давності і сьогодення. Часовій визначеності сучасності – 30 днів – відповідає просторова локалізація – місто Шахград. З іншого боку, часова безмежність розриває простір до потойбічного світу. Автор виходить на інші виміри. Пекло, рай, чистилище входять у тло оповіді як матеріально визначені місця, куди потрапляє у своїх мандрах головний герой. Єдність хронотопу у романі проявляється у складності його переплетінь. Притаманна притчі особлива організація часопросторових взаємин у цьому романі виражена якнайяскравіше: через найбільшу сконденсованість у часі і просторі до виходу взагалі за їхні межі. Події, що розгортаються у творі, детермінуються хронотопом.

Одним із засобів дослідження дійсності стає гра, яка на сторінках роману виявляється у різноманітних формах. Мотив гри починає домінувати з перших сторінок. Навіть головного героя наратор представляє як гравця: „*Давлятов принимал все это с нарочито бесстрастным видом, лишь изредка вытягивая губы и нервно дергая головой. И, упоенный своей ролью, восточный гость не замечал некоего коварного мельтешения за спиной. И тот, не разгаданный даже неофрейдистами столицы, психологический штрих, который дал о себе знать при вхождении робкого Давлятова в московские салоны, еще глубже прочертился в его сознании, и характер Давлятова заменился ролью, а роль полностью иссушил его натуру, оставив лишь голый скелет, остов характера – знак гражданина „конца века”*” [4, 7]. З’являється схема, модель, виконавець ролі – і недоречно суперечка щодо того, чи це тип, чи характер. Це актор, який грає за власним бажанням, по-перше. І за бажанням автора, це по-друге. Театральність широко входить на сторінки роману, і неодноразово самі персонажі сприймають дійсність як театр. Слова „фарс”, „буффонада”, „абсурд” - звучать зі сторінок „Плаваючої Євразії”.

У творі розігрується вистава великого масштабу: у ній бере участь все населення Шахграду. Місто стає театром, у якому все підпорядковане грі. У такому випадку повинні встановлюватись правила, що регулюють її. Та вони не називаються, а гра вторгається в життя людей поза їх волею, впливає з обставин. Психологічний тиск виробляє у людей своєрідну форму поведінки: „*Они научились скрывать страх друг перед другом, и теперь замкнутые, бескровные лица-маски, на которых не мелькало ничего искреннего – ни удивления, ни досады, выдавали в них людей опустошенных, изломанных, не живущих, а играющих отведенные им роли в этом многочасовом спектакле*” [4, 115]. Та обставина не є тим основним чинником, що вводить гру, керує нею. У п’єсах, що розігруються, є автори. Вони якщо не повністю спрямовують події у те чи інше русло, то намагаються постійно впливати на хід подій. Це – „верхівка” міста, яка нав’язує людям свою гру. Вона також кидає у неї академіків поза їх власним бажанням, роблячи з них власне знаряддя, примушуючи розігравати „сцени” у телепередачах.

Цей великий театр називають абсурдом. Саме так кваліфікує все, що відбувається навкруги, слідчий Лютфі. Це єдиний образ, який змальовано у романі в реалістичному ключі. Він – людина з тверезим мисленням, здатний дати об’єктивну оцінку тому, що відбувається. Та ці події заслуговують лише на визначення – „театр абсурду”. Парадоксальним є те, що події, які нібито відбуваються у Шахграді, сприймаються як цілком нормальні явища. Абсурдна ситуація породжує відповідні дії. На межі смерті люди спечаються за престижні кладовища. Живі намагаються здобути собі тепле місце і там, в потойбічному світі комфортно влаштуватись: „*... по обе стороны были открыты двери магазинов с различными товарами и услугами, для усопших – здесь и рабы, и наложницы, и породистые кони, и передвижные кухни, и холодильники, набитые всякой снедью, шатры... словом, все, что нужно для безбедной жизни в посмертном существовании*” [4, 240]. Номенклатура і тут перехоплює провідні ролі, роздаючи престижні місця тільки своїм послужникам. Накопичення випадкових, безглузких ситуацій творить ту атмосферу абсурдності, що охоплює перелякане місто.

Театральне „саморозкриття” та „самозміна” у творі переплелися. Дійство, що розгортається на сторінках роману, показує громадське життя у театралізованому вигляді. Ця гра приводить до змін у психології героїв. Переселення душ, роздвоєння особистостей – перипетії, що відбуваються усередині людини, кардинально змінюють її. Давлятов у романі не еволюціонує, а ламається, зрікається своєї сутності. Руйнується його морально - етичний світ. „Самозміна” героя страшніша від „саморозкриття”, бо у такому випадку втрачається заряд позитивного, якого у романі і так мало. Зруйнований етичний мікроклімат згубно впливає на окрему особистість. Певний песимізм твору полягає в тому, що в ньому немає протидії, „протиотрути”.

Але в помежевій ситуації і суспільство втрачає ідеали, які творило протягом тисячоліть. Жажливим є те, що воно приймає смерть, офіри, якщо вони спрямовані на його по-

рятунок. Вчинок Меліса і підлітків виправдовується громадськістю без заперечень. Невинна кров не викликає жалю, бо повинна пролитися на алтар заради порятунку інших. Так нехтуються ідеали, що століттями витворилися у боротьбі за них. Сучасники, люди кінця ХХ століття, раптово ніби опиняються за рівнем свідомості у сивій давнині, нагадуючи далеких своїх предків – фемудян. У створеній ситуації вибору вони надають перевагу порятунку за будь-яку ціну. Гуманістичні ідеали руйнуються, суспільство не тільки фізично, а й морально опиняється на межі краху.

У кінці твору трагедія починає більше нагадувати фарс. Гротеск, буффонада все більше накопичується у тексті. Престижне кладовище, його опис – все схоже на бутафорію, тло, на якому повинно відбутися остаточне падіння. Критичною межею, що позначає злам у настрої твору, стає розмова Лютфі з Давлятовим. Монолог, який виголошує слідчий про сталінські часи, – показовий. „ *Они опять хотят выбрать неверный тон, тон разоблачительный, убийственно серьезный, как того требует трагедия, не понимая одного, что дух трагедии с культовского времени уже выветрился и история подвела нас вплотную к времени фарса, и только с помощью живительного фарса мы способны взглянуть на сталинский период не отводя глаз. Иначе, если взглянем сурово, осуждающе, - история повторит себя и снова закроет занавес, наложит табу злая воля...*” [4, 225]. Письменник більше не аналізує морального обличчя сучасників, він сарказмом, розвінчувальним сміхом хоче знищити все те негативне, що нагромадилося в суспільстві.

Найцікавіші події відбуваються в кінці. Нахангов з Давлятовим йдуть у мандри в рай, пекло та чистилище. Зображене пекло дуже нагадує героям їх повсякденність. Щоб його пізнати, не потрібно потрапляти в інші виміри. Пекло збудоване „ по учебнику политэкономии”, що написав Нахангов, за яким вчать студенти, і втому числі колись і головний герой. Сарказм проймає рядки, в яких мовиться про чистилище. І тут той, хто має владу, гроші, отримає очищення, порятунку. Абсурдність побачених у чистилищі ситуацій набуває великої викривальної сили. Скрізь хаос, він охопив як землю, так і потойбічний світ. Рай не виняток. За що туди попадають? За сміливість чи за обіцяний бутафорський ключ від воріт раю? Таким чином, хаос і абсурдність заповнюють весь простір роману.

Мотив гри привносить у твір умовність. Місто стає декораціями, на фоні яких розгортається гра. У притчових творах вона сприяє виявленню провідної ідеї: герої через моделювання, певну схематизацію стають провідниками авторської думки. Письменник грає відкрито, розкриваючи карти, бо він має на це право – у нього театр. Він не боїться „переграти”, гіперболізація ще більше увиразнює його задум, допомагає його реалізувати. Якщо у Т.Пулатова автором розіграної п'єси є сам письменник, то у В.Дрозда – головний герой твору, він ініціатор гри зі собою і з оточенням. Письменники розкрили морально-етичну проблематику кінця ХХ століття, але не вивели формул для її вирішення. Роман-притча творить концепцію, але в ній ми не знайдемо однозначних відповідей. Цим велика притчева проза і відрізняється від традиційної канонічної притчі, що дає готові аксіоми дій. Отже,

роман-притча – це роман, для якого притаманні такі ознаки: високий рівень узагальнення (що виявляється у філософічності та сильному морально-етичному навантаженні змісту твору), двоплановість (наявність плану подієвого та концептуального), специфічні хронотопні характеристики (за конкретним часом і місцем дії виступає позачасовий та позাপросторовий характер оповіді), моделювання (ситуацій, персонажів), герої твору виступають як носії певної тези-ідеї

Метою новітньої жанрової модифікації стає активне дослідження дійсності. Роман-притча виходить на рівень філософського осмислення проблем людини, переломлюючи їх через морально-етичні концепції. Моралізаторство, дидактичність відходять на другий план. Персонажі-моделі діють у змодельованих ситуаціях, автор грає ними, вони

## МОТИВ ГРИ ЯК ЧИННИК МОДЕЛЮВАННЯ

---

грають з читачем, ускладнюються часо-просторові характеристики, показником їх стає всеохопність (позачасовість та позапросторовість).

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Дрозд В. Вибрані твори, Т.1. - В 2-х тт. - К.: Рад.письменник, 1989.- 461 с.
2. Ковальчук О.Г. Роман «хімерний» чи «театралізований»? //СІЧ.-1990.-№7.- С. 42-47.
3. Ковальчук О.Г. Український повоєнний роман: Проблеми жанрового розвитку: Навчальний посібник для студентів педуніверситетів спеціальності «Українська мова і література». – К.: Вища школа, 1992. – 174 с.
4. Пулатов Т.Плавающая Евразия: Роман.- М.: Советский писатель, 1991. - 272 с.
5. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – Москва: Интрада. – ИНИОН. – 1996 г. – 317 с.