

Літературні сюжети

Юрій Ковалів



ВАЛЕР'ЯН ПІДМОГИЛЬНИЙ

Валер'ян Підмогильний (2 лютого 1901 р. – 3 листопада 1937 р.) був виправдано амбітним письменником, тому й видав у Січеславі (нині – Дніпро) “Твори. Том I, збірка оповідань” (1919). Він у добу “розстріляного відродження” репрезентував експериментальну фабульну епіку, що протистояла не менш цікавій орнаментальній. Крім неординарних оповідань і повістей, прозаїк відомий романом “Місто”, у якому, спираючись на міську прозу І. Нечуя-Левицького (“Хмари”), І. Франка, А. Кримського, О. Кобилянської, А. Крушельницького, Л. Пахаревського, С. Яричевського та ін., вивів урбаністичну проблематику на новий рівень. Добре обізнаний із французькою літературою, будучи еквілінеарним перекладачем творів Гі де Мопасана, О. де Бальзака, А. Франса та ін., він, застосовуючи можливості фіктивної парабіографії, на українському ґрунті увиразнив фабулу кар’єри провінційного персонажа, який завдяки жінкам утверджувався в міському світі. Тут уже йшлося не про впливи чи теорію “мандрівних сюжетів”, а власне бачення життя. Тому образ Степана Радченка, довкола котрого формується романний простір, не відповідав уявленню про позитивного героя. Радченко усвідомлює притьмарену цивілізацією “прадавню мудрість, що людина – міра всіх речей, а не навпаки” [7, 180], яку він, перейнятий симптом гіперболізованого еґоцентризму, приміряє передусім до себе, а не до інших. Не спроможний реалізувати себе в стосунках з людьми, герой Підмогильного покладає надії на уявні образи, адже письменство обернулося йому “на цю кару, на спокуту за нерозважливу вигадку – сліпу, несподівану вигадку написати оповідання”. Водночас Степан приголомшений власним відкриттям, що ставило під сумнів його амбітне уявлення про особисту унікальність, адже “люди – різні! Божевільно відмінні попри разючу зовнішню схожість!”, тому він не кращий від них, радше – один із них. Це зумовило “кардинальний поворот твору”, зблизило “його інтелектуальну канву з філософією екзистенціалізму”, спонукало Степана Радченка проживати “простори інших душ”, створити “проект іншої людини”, як уважає Олена Романенко [10, 75–76]. Її спостереження відповідають міркуванням Ж. П. Сартра: “<...> виявлення мого внутрішнього світу відкриває мені в той же час іншого, як свободу, що стоїть переді мною”. Радченко не відчув повноти цієї свободи, бо, вагаючись, зупинився на її порозі. Він не переборював у собі балансування маргінальної особистості між раціональним й ірраціональним, перебував під враженням сумніву, іронії, скепсису. Це стримувало ліризацію авторської оповіді, притаманну українській прозі початку

1920-х років. Автор немовби збоку, не приховуючи тонкої іронії, дав оцінку письменству та письменницькому життю, розрізняючи їхню семантику і сенс: “Література складається з творчості, життя літературне – з розмов літераторів. І на їх устах кожен факт з життя письменника чудесно стає літературним фактом, анекдот про нього – літературним анекдотом, галоші його – літературними галошами, як ніби члени їхнього тіла мають чарівну властивість надавати речам своїм дотиком літературної вартості”.

Роман “Місто” – твір про літературу 1920-х років із її полеміками, творчими вечорами, симпатіями й антипатіями, про еволюцію прозаїка, роман про роман (текст про текст), адже твір завершено нонфінальним епізодом, коли Степан Радченко, стоячи на балконі перед Києвом, задумує написати повість, коли вона вже написана. Пізніше аналогічний прийом застосують французькі письменники-екзистенціалісти. Так Антуан Рокентин – герой роману “Нудота” Ж. П. Сартра, замислюючись над пережитим абсурдом буття, вирішує написати “книжку”, аби, завершивши її, прийняти в ній “себе, як блудного сина”. Також автор і наратор збігалися в романі “Чума” А. Камю, і це демонструє текст: “Наша хроніка добігає кінця. Пора вже докторові Бернардові Ріє признатися, що він її автор”. Лада Коломієць твердить про запровадження “роману в романі” (“там, де автор поставив крапку, герой почав писати перше слово”); твори цих прозаїків окреслили ситуацію абсурду, що “не є прикметою матеріального світу, фізичної дійсності”, засвідчили “конфлікт між суб’єктом і об’єктом”, між людиною і світом, між Я та Іншим. Роман В. Підмогильного утвердив в українському письменстві екзистенціальний тип світовідчуття значно раніше, ніж у французькому, спростовував компаративні схеми чи теорію “самозародження сюжетів”, спрямовував аналітичну думку на ідіографічне розуміння літературних явищ.

Творчі пошуки прозаїка тісно пов’язані з мистецьким й інтелектуальним контекстом тих літ, адже він у художній формі підтвердив філософські концепції, зокрема гайдеґґерівську теорію буття як Dasein, ясперську версію “межових” ситуацій, бердяєвське розуміння самотності-відчуженості у “світі речей”, буберівське “буття в комунікації” [3, 1]. Персонажі В. Підмогильного ще не виявляли людського відчаю в пошуках міфічної свободи як порятунку від абсурду буття, що невдовзі спостерігатиметься у творах французьких екзистенціалістів. У повісті “Невеличка драма” висвітлено цивілізаційну недугу – “випотрошення людини й життя від усякого глибшого змісту, глузду й краси” [4, 63]. Своїм новим “неміщанським” твором, наголошував автор у машинописній передмові, він прагнув викрити соціально небезпечне міщанство, “щось подібне до іржі, що точить нишком залізо дверей, не даючи їм вільно розчинитись”. Та, очевидно, прозаїк, прикриваючись “антиміщанською” маскою, був точнішим в одному з останніх листів із Соловків, коли самозізнався, що у власних творах переважно мовив про себе, тому мав намір написати “повість про інших людей” (“Вітчизна”. – 1988. – Ч. 2). Це певною мірою стосується фабульно нескладної, камерно ситуативної “Невеличкої драми”.

Для повісті прикметний надзвичайно стислий хронотоп, у ній “астрономічний час <...> далеко не тотожний екзистенційному. За невеличкий проміжок часу Марта пережила стільки подій, скільки б не вистачило на декілька років” [6, 45]. Події відбуваються в київській квартирі впродовж кількох днів, що викликає асоціації з практикованою класицизмом теорією єдності місця, часу і дії, уперше сформульованою італійцями Р. та В. Маджі, Л. Кастельветро, обґрунтованою Ж. Шапленом – членом Французької академії. Н. Буало (“Мистецтво поетичне”, 1674) надав концепції триєдності вигляду віршової формули (“Одну подію в час єдиний розгорнім, / Єдине місце їй за тло ясне узявши” – переклад М. Рильського), наголосив на основних

вимогах класицизму: раціоналізм, розбудова художнього твору на засадах розуму при запереченні природних стихій, зокрема натхнення, жанрово-стильові канони, апологетизація аристократизму й критеріїв високого мистецтва, пошуки ідеального змісту й вироблення тонкого естетичного смаку. Увагу прозаїка привернули також гострі колізії між матеріальним і духовним, між раціональним й ірраціональним, між почуттям та обов'язком. Проте навряд чи йому імпонували вимоги нормативності й метафізичної логіки, обстоюваної Н. Буало. Він, як й інші класицисти, нехтував жанром роману, що його активно утверджував В. Підмогильний, надаючи йому специфіки інтелектуального, з переважанням думки над формою. Ідеться про роман-дискусію, насичений сентенціями “на філософські й літературні теми більше за дію” [9, 368]. Дія і час зосереджені в чотирьох стінах, що відповідає композиційному закону, сформульованому Н. Буало: “Хай пензля тонкого, умілого картини, / Митцем керовані, сполучаться в єдине”. Дотримуючись принципу правдоподібності, узгоджуючи вимисел із логікою подій, висвітлюючи характери крізь призму ідеї, прозаїк, на відміну від класицистів, розкривав драматичну еволюцію персонажів, дарма що вони вже постали сформованими особистостями. Водночас “художня загушеність простору роману з формотворчого засобу переростає в змістовий” [2, 125], даючи можливість письменнику якнайдетальніше дослідити людську душу в драматичних ситуаціях.

Київ у психологічному романі “Невеличка драма” лише вгадується за стінами кімнати Марти Висоцької. Коло персонажів обмежене. Натомість надано простір колізіям внутрішнього світу, що зазнають інтриг, поринають у конфлікти. Письменник лишився вірним своїй манері письма, послідовно дотримуючись розповідної дистанції, непомітно передоручаючи свою роль імпліцитному наратору, який “оформлює сюжетно-композиційну структуру твору” [11, 116]. “Соціальні процеси менш усього цікавлять Підмогильного-психолога”, вони лише “виконують роль необхідного суспільного середовища, тла, на якому він досліджує людину, її внутрішній світ, розглядає різні характери” [8, 122]. У порівнянні з попередніми нарративами, де жіночі персонажі з'являлися фрагментарно, автор робить “головною фігурою чергової партії на шахівниці тексту жінку” [1, 14], а напружена антитестика духовного й тілесного, раціонального й ірраціонального зосереджена в напрузі “різних типів маскулінної й фемінної самостей” [3, 9].

Романтична за вдачею головна героїня Марта Висоцька (часто названа просто “дівчиною”), як і Степан Радченко, приїздить із села до Києва, потрапляючи в смуги урбаністичного відчуження. Вони травмують її вразливу, лірично настроєну душу, нівечать глибокі кардіоцентричні переживання, невідповідні вимогам позитивістського довкілля, роблять її чужою в знедуховленому світі заземленої цивілізації. Дівчина дотримується традиційного уявлення про міжстатеві стосунки, на відміну від Ліни – секретарки канцелярії Махотресту, вважає, що одружуватися треба тільки по любові, намагається жити за ідеалами, вчитаними в книжках. “Приваблива, ідеальна, чиста” Марта Висоцька, працюючи діловодом (невідповідний їй емоційній натурі фах), не годна уявити собі “молодості без мрії”, спочатку справді “жде літературного кохання”, хоч потім, обпікшись об життєві реалії, “прагне кинути виклик літературі”, діє не за фабулою, описаною в драмі “Комедія кохання” Г. Ібсена. Утім звільнення від літератури навряд чи “розчавило” героїню, як припускають дослідники [9, 217]. Навпаки воно позбавило її ілюзій, привчило бути проникливою, бачити речі в адекватному сенсі. Марта Висоцька переконана: “про народного комісара ніяк не можна мріяти!”, тому що “це... зовсім інший стиль”, “пародія на мрію”, котра виявилася нереальною “у світі, де домінують чоловіки”, які втілюють у собі “раціональне начало людської екзистенції” [3, 9]. Закохавшись у молодого

професора-біохіміка Юрія Славенка – апологета звільненого “чистого розуму”, “вірного лицаря науки” (Світлана Луцій), дівчина приречена на гірке розчарування, на обвальний стрес, бо зіткнулася з утилітарним світоуявленням науковця. Він під привабливою маскою інтелектуала втілював механістичний психотип логоцентриста, переконаного в безперспективності мистецтва, шкідливості людських почуттів, що мають поступитися перед раціональною моделлю світоладу, перед “статистикою” і “розподілом”, де вже не лишалось місця для любові та поезії: “Новий побут полягатиме в суворому спрощенні всіх матеріальних і чуттєвих потреб”. Будучи невігласом на теренах гуманітарного знання, нездатним відрізнити бісектрису від Беатріче з “Божественної комедії” Данте Аліґ'єрі, Юрій Славенко безцеремонно втручається в мозок за допомогою штучного білка, з утилітарною метою намагається використати таємниці людського інтелекту. Іронічно називаючи Славенка “типом позитивним, зразком нашої молоді, героєм нашого часу”, В. Підмогильний у передмові до повісті зазначав психологічну сутність свого героя, “надто чужого” іншим персонажам: “Він панує (хоч і не зовсім) над своїм розумом і почуттям, він не боїться мислити навпростець (хоч помиляється подеколи), і за критерій діяльності (хоч подеколи хибить страшно)...”.

Наукові інтереси професора-біохіміка, котрий трактував любов як “нікчемне почуття”, “дурниці”, “любовну хворобу”, сприймав жінку як недосконалу “істоту в спідниці”, позбавлені гуманістичного змісту, що засвідчувало типову для тогочасної доби “перемогу породженого наукою позитивізму над емоціональністю” [5, 253]. Недарма Юрій Славенко викликав асоціації не лише з тургенєвським Базаровим, а й з Дмитром Калініним із роману “Честь” М. Могілянського, хоча й не дійшов межі абсолютної дегуманізації, як рефлексолог Василь Хрисантович Комаха з роману “Доктор Серафікус” В. Домонтовича. Поява бездушного еспериментатора в художніх творах не випадкова. В. Підмогильний передбачив появу генної інженерії (М. Дубинін, Р. Пальмістер, Г. Бердишев та ін.), яка, використовуючи методи втручання в живий організм, змінює в ньому генетичну інформацію, модифікує його. Актуалізується науковий напрямок біотехнології, названий ноогенезом, що має на меті, знизивши розбіжність між еволюціонізмом і креаціонізмом, створення модифікованої особистості. Зазвичай прихильники такого напрямку вказують на “недосконалість” людської природи, тому обґрунтовують потребу втручання в неї (насправді це може обернутися катастрофою для homo sapiens). Консультант BGI (колишній Пекінський інститут геноміки), засновник Лабораторії когнітивної геноміки професор С. Хсу, апелюючи до потреби підвищення IQ у тисячу разів, наполягає змінити геном людини, перетворивши її в супермена. Поява (клонування) штучного трансінтелектуала відкриватиме перспективу його необмеженого панування над іншими, перетворення їх на власних рабів. Небезпідставно 1998 р. в Парижі було підписано додатковий “Протокол про оборону клонування людини”, у якому обстоюються принципи біоетики.

Лише одиниці серед науковців, закомплексованих на своїх “фаустіанських” відкриттях, загрозливих для сутності людини, зберігають у собі частку відповідальності за свої винаходи, навіть піддають сумнівам науковий прогрес. До них належав Віктор Савлутинський (“Робітні люди” М. Івченка), а не Юрій Славенко. В. Підмогильний, виводячи образ фаната науки, “не заперечував великого значення розуму в житті людини, проте застерігав від крайнощів: раціональне й ірраціональне, духовне й тілесне – це ті особистісні начала, які повинні гармонійно поєднуватися, а не протистояти один одному” [6, 45]. Гіпертрофований логоцентризм Юрія Славенка можна діагностувати за методикою психоаналізу З. Фрейда з акцентами Супер-єґо та патріархальної

зневаги до жінки. Світосприйняття біохіміка вражало опрощеним натуралізмом, вульгарним ототожненням життя з тілом, із процесом “удосталь наїдженого”, що йому впокорується розум, спрямований на забезпечення безперервності кругообігу живлення для живлення, як в антиутопічному романі “Сонячна машина” В. Винниченка. Юрій Славенко опускає високе почуття любові до фізіологічного задоволення статевої потреби, тому ерос для нього “є не вищим рівнем реалізації любові чоловіка до жінки як симбіозу тілесного й духовного буття [...], а генерована енергетичною стихією неприборканих бажань і сліпою пристрастю (Платон) фізична близькість” [12, 220–221]. Аналогічної думки дотримувався й Дмитро Стайничий, що вважав шлюб спілкою “для спільної праці, для спільної боротьби”.

Юрій Славенко, маючи миттєві стосунки з Мартою Висоцькою, які вона сприйняла за справжні почуття, навіть засумнівався у всесиллі розуму, ладен був визнати, бодай тимчасово, поезію (як і сусідського кота Нарциса), зацікавився українською культурою, але таке “прозріння” було миттєвою грою, зумовленою піднесенням настроєм. Поодинокі судження молодого біолога-позитивіста варто трактувати як завбачення атеїстичного екзистенціалізму. Зокрема, ототожнення міста з драглистим білком можна вважати центоном із пізніших міркувань Ж. П. Сартра (“Буття і ніщо”), коли б французький письменник знав про існування свого попередника – українського прозаїка.

Проте не всі герої були прихильниками логоцентризму. Принаймні імпульсивний Льова Роттер у розмові з Мартою Висоцькою заперечував логіку: “...де ви бачили логіку в житті? Логіка – це обмеженість людського розуму, Марто. Логіка – це його границя. Ми втискуємо в ці границі життя”. Завідувач відділу статистики Махортресту Безпалько твердив, що думка заважає йому діяти, а жінку сприймав лише як об’єкт власного сексуального потягу. Конфлікт у повісті розгортався в “стосунках безкомпромісної головної героїні” не тільки з ним, а й з іншими претендентами на її руку та серце, зокрема схильним до планового схематизму, збільшовиченим циніком інженером Дмитром Стайничим, на погляд якого, “у добу соціалістичного будівництва особиста сфера [...] повинна відходити на другий план” [3, 9], поступатися перед розрахунком міжстатевої спілки для “спільного будівництва”, де жінці відведена другорядна роль. Від них відрізнявся лише інфатильний, вічний шукач істини колишній фельдшер Льова Роттер – “комічний Дон Кіхот, викинутий спрагматизованим суспільством” [6, 72], безмежно закоханий у Марту Висоцьку, не сподіваючись на її взаємність. Дівчина, яка “не грає, не позує, не фальшує”, “фактично нікому не потрібна із своїм романтичним мрійництвом про високе кохання, з непоступливістю ідеалам юності”, на цьому, зокрема, акцентував В. Мельник у передмові до видання творів В. Підмогильного (1991). У романі висвітлено різні типи кохання – глибоко кардіоцентричне (Марта Висоцька), платонічне (Льова Роттер), “раціоналізоване” (Юрій Славенко), імітаційне, підмінене грубим сексом (Іванчук, Безпалько) або утилітарними інтересами (Дмитро Стайничий, Ірен Маркевич). В. Підмогильний розкрив одвічний конфлікт між почуттям та інтелектом, логікою і життям, засвідчений двома контрастними промовистими епіграфами “з дуже сентиментального романсу”, власне з перефразованого вірша К. Білиловського, та з “дуже гарного роману” – центони з роману “Майстер корабля” Ю. Яновського. Ці паратекстуальні прийоми виконують особливу змістову та прогностичну функцію у творі В. Підмогильного. Ідеться про інтелектуальну гру, про вміння автора кинути книгоманам жанрову принаду, аби несподівано для них шокувати їх комунікативним абсурдом – розпадом людського спілкування, нездатністю чути один одного. Так само провокаційну функцію виконує композиція роману, кожен із розділів якого має іронічну назву: “На світі Іва зовсім не сама...” (експозиція), “Четверо в кімнаті, крім дівчини”

(зав'язка), “Двоє в кімнаті, крім дівчини” (розвиток дії), “Весняної ночі все в саду шепоче, все любити хоче...” (кульмінація), “И любовь – это тоже камин, где сгорают все лучшие розы...” (розв'язка).

Розгортання композиції відкривало знедуховлений часопростір, перспективу тотальної плебеїзації суспільства, котрому інтелігент як “людина із зав'язаною волею” стояв на заваді. Поряд із тенденціями цивілізаційної деморалізації прозаїк порушував небезпечні ознаки денаціоналізації. Так Юрій Славенко, на відміну від селекціонера Віктора Савлутинського (“Робітні люди” М. Івченка), уважав націю поняттям “незрозумілим” та пережитковим, а рудоволоса росіянка Ірен Маркевич – суперниця Марти за прихильність молодого професора, претендентка на присутність у “любовному трикутнику” не приховувала зневажливого шовіністичного ставлення до України, цинічно називаючи її Малоросією, повторюючи зверхній імперський вердикт, що, мовляв, “російська інтелігенція була тут провідником культури, керівником цілого життя цього неспокійного краю”. Під впливом таких ідеологічних збочень та пригальмування українізації чимало деградованих українців на кшталт пристосованця-вінничанина Іванчука легко втрачали свої етноментальні прикорми, привчаючи вже своїх дітей до комплексу національної меншовартості і рабської психології. Його малолітня дочка, скажімо, зневажливо, повторюючи безвідповідальні напучення батьків, відгукувалася про українську мову: “Я умею по-украински, но по-украински очень некрасиво”.

Тривожні спостереження письменника, занепокоєного долею рідного краю, над яким постійно нависала небезпека денаціоналізації, перегукувалися з перекладеними ним сентенціями К. А. Гельвеція (“Про людину, її розумові здібності та її виховання”, 1932). До речі, твір перенасичений інтертекстуальними елементами. Принаймні фельдшер Льова Роттер не приховував свого захоплення теорією екзистенціалізму С. Кіркеґора, цитував його думки, обираючи їх за епіграф до афоризмів, записаних у душі данського філософа. Товариш Безпалько – Мартин залицяльник – постійно наводить висловлення Г. д'Анунціо, а під час освідчення дівчині пересипає своє мовлення ремінісценціями й алюзіями на твори Г. Ляйбніца, Ж. Ж. Руссо, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, навіть хіміка-органіка Е. Фішера, який відкрив метод синтезування поліпептидів. Юрій Славенко при розмові про ментальні особливості української жінки посилається то на погляди Ф. Бекона, то на Данте Аліґ'єрі. Тому виникає питання, наскільки правочинні такі інтертексти під час кімнатних розмов з уст фельдшера, начальника статистики та біохіміка. Очевидно, В. Підмогильний “в реальному житті не знаходив свого героя, тому конструював його”, наділяючи власними міркуваннями, навіяними читанням творів різних філософів та письменників [9, 215]. Авторське філософування не лише розкривало змістову парадигму роману, а й указувало на глибину проникливого аналізу людської свідомості, зокрема розуму, виявлення причин його кризи й констатації розчарування в ньому.

Марта Висоцька не відповідає традиційним для української літератури образам “покинутої дівчини”, адже в романі постала “не сентиментальна розповідь про зражену дівчину, не трагічна історія покритки Катерини” [11, 364]. На сильний характер головної героїні вказували й інші дослідники (наприклад, Раїса Мовчан), спростовуючи упереджені припущення Ю. Шереха. Марта сама вирішує власну долю, відмовляючи новітньому нарцису – Юрію Славенку, який, усвідомлюючи уроки розчарування першого життєвого досвіду, намагався утвердити свою самодостатність через приборкання жінки. Головна героїня не лише гостро переживає сердечну драму, а й стоїчно сприймає помсту епізодичних залицяльників Безпалька й Іваничука, які в критичну хвилину звільнили її з посади і позбавили житла. Лише Льова Роттер, безмежно

відданий Марті, знаходить їй нове помешкання, але назавжди полишає місто. Ще в епіграфі автор застеріг, що “героїня виявиться сильнішою за обставини невеличкої драми” – це символізує образ вранішнього сонця, тому тип композиційної розв’язки роману, “вільний від традиційної оформленості, дидактизму, виникає ніби початок нового сюжетного руху” [2, 130]. Прозаїк у листі до Є. Плужника, відкриваючи секрети своєї творчої лабораторії, зізнався про труднощі пошуку композиційної розв’язки повісті, достовірного зображення психологічного стану героїні (“я наперед знав, як моторошно буде його писати”), пересіювання “затертих” слів, іноді “сам впадав у розпач, сам збентеження зазнавав і нарешті оце вибрюхався з цієї ковбани на чисте місце”. Нонфінальний роман потребував різних, інколи альтернативних розумінь, конфлікту інтерпретацій зі збереженням герменевтичного горизонту очікування, де неприпустимі критичні вердикти, спонукав до розуміння людини як унікальної особистості, що поєднує в собі духовні й тілесні начала. “Невеличка драма” всупереч назві роману постає грандіозною драмою конкретної людської душі, котра, “борсаючись у полоні внутрішніх пошуків, переживань, рефлексій, підсвідомих дій, завжди *шукає вихід* з темного тунелю” [8, 242].

В. Підмогильний виправдав спостереження критиків, які вбачали в ньому, “найбільш інтелігентному” (Ю. Смолич), “занадто інтимному” письменнику-“лірику” здатність бути “на варті страждання, навіть особистого страждання”, показати людину доби розкладу й дисгармонії гармонійною (П. Єфремов), першим, ніж французькі екзистенціалісти (Ж. П. Сартр, А. Камю), обґрунтувати у художніх текстах концептуальні засади “філософії існування”, виявити “екзистенційні лещата”, куди потрапляють самоцінні особистості, переживаючи конфлікти свідомого й підсвідомого. Опинившись на грані фізичного й духовного випробування, вони не можуть змиритися з абсурдом буття, тому вдаються до протесту, до ствердження себе всупереч найнесприятливішим умовам життя. Експериментальна проза В. Підмогильного збагатила українську літературу новими синтетичними жанрами, передусім романом про роман, власне текстом про текст, що пізніше стане актуальною проблемою структуралістів, зокрема Тартуської школи, а також для інтелектуальних наративів європейського і світового письменства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер’ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій [упоряд. О. Галета]. – Київ: Факт, 2003. – 432 с.
2. *Бернадська Н.* Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. – Київ: Академвидав, 2004. – 368 с.
3. *Куриленко І.* Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Харків, 2007. – 20 с.
4. *Лаврінченко Ю.* Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933. Поезія – проза – драма – есеї [післямова Є. Сверстюка]. – Київ: Смолоскип, 2002. – 984 с.
5. *Ласло-Куцук М.* Засади поетики. – Бухарест: Критеріон, 1983. – 395 с.
6. *Луцій С.* Художні моделі в романах Валер’яна Підмогильного. – Київ: Вид. Дім “Стилос”, 2008. – 152 с.
7. *Мельник В.* Суворий аналітик доби: Валер’ян Підмогильний в контексті ідейно-естетичних пошуків першої половини ХХ століття. – Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка; “Основи”, 1994. – 319 с.
8. *Мовчан Р.* Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер’єрі. – Київ: Стилос, 2008. – 544 с.
9. *Павличко С.* Теорія літератури. – Київ: В-во ім. Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 559 с.
10. *Романенко О.* Людина і світ в українській літературі доби Розстріляного відродження. – Київ: “Компанія ВАШТЕ”, 2006. – 100 с.
11. *Ткачук М.* Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: ТНПУ Медобори, 2007. – 464 с.
12. *Філатова О.* Український роман 20 – 30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості. – Миколаїв: Іліон, 2010. – 485 с.

