
СТУДІ НОВІТНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Ніна Пашковська



ЧАСОПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ЛЮДИНИ У ТВОРЧОСТІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО

У статті аналізується художній часопростір в творчості В. Підмогильного, з'ясовується зовнішній, внутрішній (особистісний). Замкнений простір як вияв екзистенції душі. Проблема художнього часопростору ув'язується з жанровими ознаками, характерами романів та концептуальними засадами письменника.

Ключові слова: інтелектуальний роман, екзистенція душі, внутрішній простір, замкнений простір, рух часу.

The article deals with the investigation of time and space in the works by V. Pidmogilny. The external, internal (personal), closed space as the display of the soul existence is being viewed in the article. The problem of artistic time and space is connected with the genre features, the characters of the novels and conceptual principles of the writer.

Keywords: intellectual novel, soul existence, internal space, closed space, time movement.

Прикметною рисою життя початку ХХІ віку є повернення (свідоме чи неусвідомлене) до проблем початку попереднього століття на рівні соціально-політичному, філософському, психологічному, морально-етичному. Розвиток літератури 20–30-х років ХХ ст. прикро спіткнувся об догматичний поріг вульгарного соціологізму, що згодом призвело до винищення тих, хто знаменував собою поступ художнього слова. Власне, таке враження, що література початку ХХ ст. ніби "застигла" аж до кінця цього віку, щоб відродитися для нас як цілком неординарне явище. Цим зумовлений науковий інтерес як до непересічних постатей літератури 20–30-х років ХХ ст., так і загальних тенденцій літературного розвитку цього часу.

Інтелектуальна проза Валер'яна Підмогильного викликала досить потужний резонанс ще у 20–30-і роки. Згодом з'являються цікаві праці Юрія Бойка, Юрія Шереха, Максима Тарнавського, Валерія Шевчука, Володимира Мельника, Соломії Павличко, Наталі Монахової. Дослідників насамперед цікавить філософська спрямованість роману "Місто", гендерні проблеми "Невеличкої драми", психологізм, жанрові особливості творчості Підмогильного.

Видається можливим і необхідним з'ясування проблеми частопросторової організації тексту Валер'яна Підмогильного, на що вчені майже не звертали уваги.

Поетика художнього часу і простору є домінантною у розв'язанні як жанрових, сюжетно-композиційних ознак, тематично-проблемних вузлів тексту, так і психологічного наповнення і "оживлення" матеріалу.

Головною ознакою інтелектуальної прози є філософська концепція автора, що розгортається в тексті через могутній заряд інтелектуального викладу автора та позицію головного героя. Рух свідомості героя відбивається у численних діалогічних зіткненнях, аналізі власного місця в житті, пошуку адекватної своєму внутрішньому "Я" істини.

В. Підмогильного, як відомо, глибоко цікавила філософія екзистенціалізму, що цілком правомірно знайшло свій вияв на сторінках його прози.

У руслі екзистенційного розуміння людини написана повість "Остап Шаптала" (1921). Незважаючи на недостатню мотивацію вчинків героїв, окремі прорахунки чисто художнього плану, повість свідчила про вміння 20-річного автора схопити основні філософські проблеми людського буття. Невелика кількість персонажів дозволяє В. Підмогильному зосередитися на основних проблемах — усамітненості, відстороненості від життя, внутрішніх переживаннях, смерті як акту позбавлення від страждань.

Цікаво, що в ранній повісті "Остап Шаптала" накреслюються ті ознаки часопросторових координат, які в наступних романах В. Підмогильного виявлять себе більш чітко. На початку повісті маємо виразне протиставлення внутрішнього і зовнішнього простору, обрамленого певними часовими рамками. Автор обирає для зображення дві події — швидкоплинну, тимчасову — Великдень і вічну — смерть. У часі вони майже збігаються, через те увиразнюють одна одну. Так, коли Великдень швидко минає (ще й тому, що брат

і сестра невіруючі), то смерть — не лише фізіологічне явище. Вона ніби подовжується в часі і визначає життя Остапа Шаптали на тривалий період. Смерть сестри приносить зневіру, розчарування, відчуження Остапа Шаптали від усіх. "Образ сестри-смерті відтак стає наскрізний у цій цікавій філософській повісті. Відчувати присутність смерті для героя — це відчувати сестру" [8, 355], — писав Валерій Шевчук, вбачаючи у цьому "виразну декларацію ідей екзистенціалізму" [8, 355]. Внутрішній простір Остапа закритий для інших, не виявляє себе зовні. Підмогильний наділяє героя високими емоційними пориваннями душі, болісними переживаннями, докорами сумління — аж до почуття провини за смерть сестри. Зовнішній простір — природа, люди, хата батьків, помешкання у місті — або дає на певний час відраду (сад, річка, земля), або викликає незрозуміння чи несприйняття Остапа (батьки, люди). Письменник посилює відчуження героя створеною опозицією "світло/темрява", котра пройде через увесь твір.

Так, темні вологі кутки церкви протиставляються сонцю, саду, де знаходить спочинок Остап, змучений неминучим наближенням смерті сестри. Похмура батьківська оселя, де вмирає Олюся, несумісна з гамірливою вулицею, сонцем, радістю. Внутрішній стан Остапа увиразнюється у формулі: "Від світла він зробився чужим собі самому" [7, 259].

В. Підмогильний аналізує внутрішні колізії світу героя. Екзистенція душі Остапа виявляє себе в єдиній потребі — мрії: комусь віддати себе, дужого, але "люди, що сунуться повз, не потребують його душі" [7, 283]. Автор творить екзистенціалістську проблему: людина покинута в цьому світі, нікому не потрібна і не цікава. Тому приходить момент відсторонення та відчуження. Остап відмовляється не лише від батьків (він відсуває їх на край свого простору), але й від самого себе.

Зовнішній простір ворожий Остапові. Через це й смерть увижається йому благом, вона для нього жива і радісна. Створена автором абсурдна ситуація руйнування особистості затримується в часі.

Поверненням Остапа до життя може стати врятування ним від смерті незнайомої дівчини. Стається заміна мертвого об'єкта переживань на живого. Подібність імен "Олюся" і "Лася" у тексті не випадкова. Остап віддає Ласі усього себе — відбувається спокутування провини. Та коли Лася намагається звабити Остапа, стається остаточний крах надій і сподівань героя. Чиста і незапямована

пам'ять про Олюсю знівечена: "Він почував, що хвиля багна захлестнула його і огида вив'ялила йому тіло" [7, 305]. Таким чином остаточно втрачається зв'язок Остапа зі світом, незрозумілим, байдужим і чужим. Відбувається втеча від людей. Внутрішній простір героя спустошений, а зовнішній — існування серед інших — не існує. Шлях душі Остапа знову приваблює напівморок, темна кімната, з якої він майже не виходить. На мікрообразному рівні автор наголошує на бажаному акті смерті, використавши прийом віддаленої асоціації. З'являється лише одна деталь — багато квітів, які приносить Остап до помешкання. Колись уквітчав гірляндюю квітів померлу сестру, тепер — себе. Живе, але вже неживий.

Протиставивши внутрішній і зовнішній простір персонажа, письменник розв'язує проблему смерті як небуття, звільнення. За Шопенгауером, смерть — це благо, кожний має йти до неї з радістю. Екзистенціалістські виміри в повісті "Остап Шаптала" взяті письменником за основу у вирішенні суперечностей особистості й епохи.

Художнє моделювання часу і простору в романах В. Підмогильного "Місто" (1927) і "Невеличка драма" (1930) так само, як і в повісті "Остап Шаптала", має індивідуально-психологічний вимір, який поглиблюється філософсько-концептуальною позицією автора.

Роман як велика епічна форма вирізняється значно більшими можливостями передати об'єктивний час у його русі і просторових властивостях. Він здатний розлого подати ознаки реального часу чи, навпаки, ущільнити його в окремих картинах зображеної дійсності. Йому, як ніякому іншому жанру, дано "маніпулювати" часом і простором задля поставленої автором мети.

Ці можливості жанру сповна використано В. Підмогильним, хоч головною ознакою інтелектуальних романів письменника є узгодження і підпорядкування часопросторових відношень концептуально-філософському аналізу буття і як його відтворенню — характеру героя. Головне місце в романах Підмогильного належить наперед визначеній ідеї, якій буде підпорядкований рух думки автора і героя. Цим значною мірою викликане художнє втілення часу і простору в тексті.

У "Місті" і "Невеличкій драмі" В. Підмогильного час суворо регламентований, він обмежений певними рамками, в яких діє герой. Протягом нетривалого часу автор не лише пояснює і доказує переконує читача в доцільності поведінки героя, але й мотивує екзистенцію його душі, з'ясовує її рух у визначеному часі і просторі.

Зовнішній час роману "Місто" складає півтора року, на що неодноразово вказує сам автор. Облік часу ведеться за чітким поділом на пори року, майже ідеально витриманим в пропорційному відношенні. Рух зовнішнього часу цілковито відповідає змінам просторових координат і особистісному (внутрішньому) часові Степана Радченка.

За точку відліку часу обрано рух природи міста та довколишнього середовища. Місто виступає в романі у двох виразних іпостасях: як фон і як жива істота. Коли автор подає пейзажні малюнки як фон, то не наділяє їх рисами людини: вони інертно-байдужі — це перелік вулиць, опис бруківки тощо. Та головне призначення міста, як просторової одиниці, полягає в його змінності, увиразненому часовому вимірі. Тоді місто живе, пульсуюче, щоразу нове в міру того, як пізнає його Степан Радченко. Місто може бути байдужим, добрим, лихим, молодим і старечим...

В. Підмогильний через зміни в характері міста створив унікальний образ живої, ніби аж містичної особи, яка думає, розуміє, підстерігає, радіє. Тому виправданою є формула Степана Радченка про завоювання міста, бо підкорити можна лише живу істоту, а не пустку.

Місто як часопросторова модель співвідноситься з розгортанням внутрішнього світу Степана. Екзистенція його душі рухлива і залежить не стільки від обставин життя, скільки від настрою. "Його проблема (універсальна проблема) — нездатність до незмінності й марність мінливості, відсутність єдності душі й розумної послідовності вчинків" [4, 217].

Валер'ян Підмогильний використовує дихотомію "село — місто" упродовж усього тексту. Пейзаж, яким починається твір, несе абсурдне начало: Дніпро ніби спинився, зникла річка — спинилися думки, а потім "зниклий шлях... вертався знову до села, несучи йому ввібраний простір" [6, 308]. Село, від якого так заповзято відрікатиметься Степан, знову й знову нагадуватиме про себе чи спогадом, чи сном, чи, найчастіше, порівнянням з містом.

Місто чуже й вороже Степанові. Письменник одним реченням визначає місто як суб'єкт дії, певний організм: "На цій широкій вулиці він здивався з містом віч-на-віч" [6, 330]. Перша зустріч героя з містом описана письменником детально: це вулиці, рух людей, одяг, крамниці, будинки, вітрини магазинів, сяєво кіно. Паралельно автор подає враження Радченка, в якому домінує злість і ненависть.

Письменник розгортає рух свідомості персонажа у хаотичних упереджених думках. Це підсвідоме бажання Степана захистити себе від міста, інстинкт самозбереження, що породжує почуття ворожнечі до всього побаченого: "І вся душа його займалася нестримною ворожнечею до цього безумного сміючого потоку", "гідливо проштовхувався через натовп" [6, 331]. У текст обережно включаються образи сільського пейзажу (спокійний місяць, зірки) — і вгамовуються бурхливі думки, бо є і в місті щось рідне.

Протистояння героя містові довготривале в часі і рухливе. Кожне зіткнення з містом приносить зміни у почуття Степана. Автор подає щоразу нові "інтер'єрні" деталі міста в міру того, як Степан відкриває їх для себе. Письменник іронізує, виявляючи найвразливіші місця духовно спустошеного Радченка: мрії про одяг, "пахучу" жінку ("він нюхав цю жінку, як нюхають квітку...") [6, 364].

Часові, як і просторові, координати тексту розширюються за рахунок уяви, спогадів, мрій, окремих сновидінь. Так, минуле Степана постає з листів, спогаду про матір, працю на селі. Майбутнє малюється в уяві як широкі шляхи, хоч автор ніколи далеко не відпускає героя, тут же вбивчо резюмуючи: шляхи "насправді були вузькими стежками, де він простував наосліп" [6, 367].

Відкритий простір міста і села (через спогади) узгоджується в тексті із замкненим простором персонажа. Письменник послідовно вибудовує концепцію раціонального підходу героя до життя через ставлення Радченка до помешкання, де йому доводиться жити. Спочатку це є сарай, потім — кухня, згодом наймана кімната, тісна і брудна, далі — досить пристойна кімната. Кожне приміщення так чи інакше відтінює егоїзм і примітивність мислення Степана, брак людяності. Зміна приміщення знаменує якийсь новий етап життя Степана Радченка не лише в часі. Це своєрідна зміна життєвих установок, які логічно підтверджуються авторською думкою. Задля завоювання міста Степан брутально обриває будь-які зв'язки з людьми, переступає і через жінок, яких нібито любив, і через смерть людини, бо в центрі уваги — лише власна особа. Останнє помешкання — добротна кімната. Вона ніби поєднує місто, в яке, здається, вже вріс, і село, яке ще не забув: кімната, звідки видно "безмежний краєвид міста й далекий обрій за річкою" [6, 516]. Але ніяке облаштування кімнати не може змінити душу: отруйне "діяння нудьги" відчужує від столу, меблів, книжок. Компонент хати як прагматичного спрацьовує найперше, але з цього просторового образу

повністю вилучено духовний центр буття. Убогість думки не може компенсуватися добротним інтер'єром кімнати. Таким чином, замкнений простір повністю підтверджує моральну спустошеність персонажа. Про це свідчать і останні епізоди тексту. Зневага і роздратованість існуванням інших, які теж мають свій світ, не може породити новий твір про людей, який збирається писати Степан. Радченко перекреслює життя людей, ставши над ними. Він врешті позбувся минулого: на його думку, воно "розкладається, як труп" [6, 536]. Надія ж на майбутнє дуже примарна, вона сповита тугою і нудьгою, хоч місто здається Степанові вже підкореним. Отож, кінець роману обірваний в часі, фінал твору відкритий. Це викликає певний скептицизм читача щодо успішного майбутнього персонажа.

20-ті роки ХХ ст. були багаті на утвердження нових орієнтацій в усіх сферах життя, починаючи від унікальних, часом фантастичних наукових відкриттів і закінчуючи тривіальними статевими стосунками, в яких нібито й відкривати було нічого. Вже тоді намітилася тенденція укласти новий ритм життя в чітко визначені і регламентовані норми, підпорядковані соціальному поступу вперед. Так, у журналі "Життя і революція" (№ 1–2 за 1925 рік) вміщено відповідь робітника на статтю Колонтай про можливість чи неможливість мати коханця в новому суспільстві: "За нашої доби робітництву і селянству хай вистарчить часу та енергії жити з однією жінкою чи чоловіком. "Крилатий ерос" не може відвернути нас від боротьби над ворогом..." [3, 78].

Проблема стевих стосунків, порушена в житті, знайшла своєрідне художнє вирішення в романі "Невеличка драма" В. Підмогильного. Юрій Шерех у праці "Білок і його забурення" приходять до висновку, що "дії обох героїв роману зведені майже виключно до їхнього кохання, а в їхньому коханні підкреслено, що воно зовсім не індивідуальне..." [9, 333]. І тут же ставить закономірне питання: чи справді це твір про кохання?

Відповідь неоднозначна. Твір філософського спрямування. Тому боротьба мотивів накладає відбиток на схему сюжету, автор наповнює зміст розмірковуваннями в основному одного героя — Славенка, при цьому активно включається сам в текст, вибудовуючи свою філософську концепцію. У романі не надається перевага раціональному чи ірраціональному — в обох героїв залишається ілюзія правоти, бо кожний з них не зрадив своїх переконань.

З основною проблемою роману безпосередньо пов'язаний часопросторовий аспект тексту — Юрій Шерех [9, 333] звернув увагу

на камерність твору, що відбилося і на героях, і на місці їх дії. Ця камерність, на думку вченого, більше властива драмі, аніж романові.

Просторовочасові координати моделюються в "Невеличкій драмі" відповідно авторському розумінню проблеми. З математичною точністю вказуються місяці, тижні, години і навіть хвилини, коли відбувається дія. Для чого? Елементарна фіксація часу? Навряд. По-перше, така скрупульозність відповідає психології Славенка, де розрахунок і точність в усьому займають чільне місце. По-друге, вказівка на час не лише рухає сюжет, визначає плинність життя, а й має довести авторову іронічну-зухвалу позицію: та так, нічого не сталося, це всього-навсього невеличка драма життя. Якщо повністю підраховувати, за вказівками автора, поданими у тексті, час, відведений для дії, то цей проміжок складає сорок п'ять днів — від другої половини лютого до 5 квітня. Автор свідомо програмує спалах кохання Марти і Славенка на березень. Він вказує точну дату знайомства — перше березня, а потім і час: третє березня (8.15–9.15) Славенко перебуває у Марти. Далі в тексті щоразу подається інформація про час: "Уже тиждень тривало їхнє захоплення" [5, 113], "через тиждень", "що два-три дні", "півтора тижні"; Славенко не був у Ірен місяць тощо. Мимоволі напрошується висновок про іронічне ставлення автора до "забурення білка". В міру наростання почуттів Марти і Славенка поглиблюється іронічний модус роману. Ім'я "Марта" обрано не випадково, бо воно натякає на російську назву місяця — "март", коли в розпалі ілюзії кохання. Навіть іменем героїні письменник підкреслив почуттєвий стан Марти, її емоційний романтично-захоплений внутрішній світ. Ім'я та прізвище Юрія Славенка має цілком протилежне значення. Юрій (Георгій) — від грецького "гео" — земля та "ергон" — праця. Прізвище промовляє саме за себе. Отож, праця задля слави.

Зіткнення життєвих шляхів таких далеких за способом мислення людей, як Марта і Славенко, випадкове. Тому їй не відповідають і не збігаються їхні часопросторові виміри як зовнішніх орієнтацій, так і внутрішніх ознак. Марта живе ілюзорним світом, вичитаним з романів. Натура самодостатня, впевнена у собі, вона перебуває у збудженому стані — очікуванні чогось незвичайного, романтичного. У її внутрішній замкнений простір нікого не допущено. Славенко "вихоплений" автором з життя у той момент його руху, коли герой вирішує надто марудну для нього справу — надати врешті лад своєму холостяцькому життю, лише для того, аби не турбуватися біль-

ше задоволенням фізіологічних потреб свого організму. Долі героїв, отож, перетнулися в цілком критичній ситуації, аби кинути їх у вир кохання. Письменник показує випадковий збіг обставин, за яких спалахнула пристрасть. Так само швидко згасло кохання — як випадок.

Цим спричинена іронія автора, що проймає увесь текст. Поділяючи роман на окремі частини, В. Підмогильний обирає для назви слова з відомих віршів, чи з популярної на той час оперети Кальмана "Баядерка", чи нібито утаємничено (як в детективному романі) інтригує читача майбутніми подіями, вказуючи, де і за чиєї участі відбувається дійство. У назвах частин, як і в самому тексті, "багато аллюзій, відкритих і прихованих цитат... відтак текст може нагадувати науковий твір" [4, 210]. Чітка будова тексту за частинами визначає не лише композиційну стрункість роману, але й створює певну схему розташування дійових осіб у часі й просторі.

Час у романі "Невеличка драма" розгортається у хронологічному порядку і чітко фіксується автором. Незначні відхилення від хронології (минуле заміжжя і "походи" Ірен, фронтова дружба Славенка і Льови Ротера, виховання Марти батьком-учителем) служать лише певною ланкою зв'язку подій або персонажів. Значної ролі у психологічному аналізі вони не відіграють, оскільки переважаюче образне мислення автора характеризує і рух свідомості кожного персонажа, а також ідейну заданість — роль, яку виконує герой з волі письменника.

У кожного з героїв є свій зовнішній і особистісний простір. Зовнішній простір у "Невеличкій драмі" обмежений кімнатою. У Марти — це кімната і кухня, у Славенка — кімната з книжками, у Ірен — кімната, міщанський інтер'єр якої свідчить про стриманість і розрахунок у вдачі господарки. Протиставивши романтичне раціональному, В. Підмогильний неухильно сповідує єдине для жінки призначення: кухня і діти. Тому так настійно згадується в тексті кухня, а у кімнаті — лише грубка, дрова для неї, книги, плахта замість килима. Обмежений простір — це і мусить бути світом жінки. Врешті зовнішній простір (кімната) усіх персонажів "мертвий". Він витісняє героїв, а заодно утверджує заданість і штучність їхньої поведінки. Герої перебувають у замкненому колі своїх раціональних чи іраціональних ідей. Вихід з цього кола — це лише ілюзія відновлення себе. Остаточний розрив стосунків Марти і Славенка відбувається не в приміщенні, а у відкритому просторі. Церква — уособлення вищого духу,

але не для Марти і Славенка. Вони опиняються, зійшовши вгору, у напівзруйнованій церкві, яка для Марти є давнім, сакральним місцем, але зотлілим. Для Славенка — похмурим і таємничим: церква "справляла на нього негативне враження" [5, 211]. Здається, що тут має відбутися порозуміння між недавно закоханими. Та кожний з персонажів свідомо налаштований на розлучення: Марта заспокоюється віднайденою формулою нетрадиційного вирішення проблеми, Славенка задовольняє бажання Марти "припинити" кохання.

Розрив стосунків Марти і Славенка проходить швидко і теж набуває знакового смислового наповнення. Славенко укладає книги, аби, одружившись, переїхати до Ірен. Серед книг непотрібними є ті, що купувалися ним або Мартою під впливом почуття кохання: "Я дійшов до того, що купував поетичні збірки і читав їх!" [5, 242]. Марта шукає нового помешкання, яке виступає знаком кінця старого і початку нового життя. Але знаходить "чудернацький закуток, сажень завширки й чотири завдовжки, з одним вікном, де верхня рама була забита диктом. Тому рідке північне світло не сягало в другий край цієї довгої клітини, де завжди стояв холодний присмерк" [5, 221]. Видовжена кімната нагадує могилу. Відповідною їй є пуста душа Марти.

Але драми не відбулося. Пройшовши через страждання, Марта житиме в новій світлій і радісній кімнаті. Славенко, понервувавшись після розриву з Мартою і звинувативши в усьому дівчину, теж переїде в нову кімнату в квартирі Ірен, що правда, у ній перед цим жив коханець Ірен — її "ще одна пригода" [5, 53].

Зовнішній простір роману співвідноситься з особистісним простором героїв. Раціоналістський світ внутрішнього "я" Славенка підкреслюється часовими ознаками — годинами і хвилинами, за якими не лише працює, але й кохає Славенко. Запрограмовано сухий і байдужий до інших учений-біохімік живе лише наукою. Він "з'являється перед читачем як потвора, як ще один образ, що продовжує нам галерею бальзаківських типів "антилюдяних людей" [2, 320].

Особистісний простір Славенка розкривається в численних діалогах — ще однієї ознаки інтелектуальної прози. Діалоги допомагають осягнути "предметно-сміслову вичерпність теми висловлювання" [1, 409] в романі. Але їх головна риса полягає в тому, що Славенко не переймається тим, хто і як сприймає його думки. Егоїстична натура так званого вченого зосереджена лише на своїй думці. "Роль іншого, для якого будеється висловлювання" [1, 412],

не важлива для Славенка. Тому спільності в думках, поглядах Юрія і Марти немає і не може бути. Маємо різні особистісні простори, які перетнулися на певний час і не більше. Останній діалог персонажів засвідчує душевну глухість Славенка і сентиментальну розчуленість Марти.

Таким чином, художній час і простір "Невеличкої драми" досить аргументують як головну ідею роману, так і внутрішній світ героїв.

Короткий аналіз часопросторових відношень у прозі Підмогильного приводить до певних висновків. Письменник, як бачимо, майстерно моделює художній час і простір відповідно до жанрових ознак прози, філософської концепції автора, цілісного зображення ставин і особистості. Часопросторові ознаки допомагають письменнику викласти і пояснити почуття, ілюзії, рефлексії персонажів, створити внутрішню цілісність образу.

Література

1. *Бахтін Михайло*. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 2002. — С. 406–416.
2. *Бойко Юрій*. "Невеличка драма" В. Підмогильного на тлі дійсності 20-х років// Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій. — К.: Факт, 2003. — С. 313–331.
3. *Життя і революція*. — 1925. — № 11–12. — С. 77–78.
4. *Павличко Соломія*. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1997. — 360 с.
5. *Підмогильний Валер'ян*. Невеличка драма// Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій. — К.: Факт, 2003. — С. 21–245.
6. *Підмогильний Валер'ян*. Місто. Оповідання. Повість. Романи. — К.: Наукова думка, 1991. — С. 308–538.
7. *Підмогильний Валер'ян*. Остап Шаптала// Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій. — К.: Факт, 2003. — С. 245–313.
8. *Шевчук Валерій*. Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного// Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій. — К.: Факт, 2003. — С. 353–367.
9. *Шерех Юрій*. Білок і його забурення// Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій. — К.: Факт, 2003. — С. 331–341.