

## МЕЖОВИЙ ЧАСОПРОСТІР ЯК НОСІЙ КОНФЛІКТУ

*Антоніна Царук (Кіровоград)*

*У статті досліджується категорія часопростору як один із носіїв конфлікту та трансцендентності в повісті А. Мороза «Убивство, про яке ніхто не хотів знати». В огляді питання взаємозв'язків архетипів української ментальності з локусом ландшафту та ціннісним вибором персонажів у ситуації помежів'я наголошено традиційну роль межового простору у формуванні самоусвідомлення особистості.*

*Індекси художнього простору слугують символами векторів вибору сенсу життя. Поетика вибору закодована у стику земної та водної стихій. Жанрова форма детективу зумовила концентричність побудови сюжету. Місце подій акцентовано як ремінісценцію шабашу інстинктів. Провесінь схарактеризовано як межовий час не стільки змін у природі (від цвітіння пролісків до скресання криги), скільки духовних змін персонажів. Простежується символічно-метафоричний інструментарій характеротворення. Зауважено аксіологічне значення топонімів як один із критеріїв образотворення. Виокремлено домінантні чинники самоусвідомлення – працю, кохання, смерть, самореалізацію.*

*Аналізуються джерела художньої енергії твору. Висвітлюються психологічні зміни головного героя, прикутого до місця скоєння злочину. Цитуються тонкі психологічні акценти стереоподачі людини у стані афекту.*

*У статті висновується, що «вага і міра» власної відповідальності особистості за моральноціннісний вибір залежить не стільки від «голосу місця» проживання, скільки від емпатичного зв'язку із довкіллям і усвідомленням себе його складовою. Межові ситуації активізують пошуки сенсу буття, стимулюють «вростання» персонажів у пам'ять роду і народу, що сакралізує межовий простір.*

*Ключові слова: межова ситуація, простір, час, довкілля, пошук сенсу, самоусвідомлення, моральноціннісний вибір.*

*The article investigates the category of timespace as one of the conflict medium and transcendence in the novel "The Murder Nobody Wanted To Know About" by A. Moroz. Looking for answers to the main questions of life by the characters turns the boundary space into a sacred one. Artistic energy sources of the novel are analyzed.*

*Key words: timespace, conflict medium, transcendence.*

За художньою концепцією людини Анатолія Мороза, пізнати присутнє в особистості допомагають межові ситуації вибору, де природне довкілля виступає не тлом, а дійовою особою. Більше того, сам простір може продукувати межові ситуації. Невипадково прийняття рішення в стані помежів'я порівнюють зі стрибком із кручі, падінням у провалля.

Спостереження В. Топорова на перехресті художнього часопростору і структури тексту [9] акцентують взаємозв'язок духовних феноменів із певним ареалом існування, учений навіть запропонував «великі» тексти культури розглядати як «голос місця». За висновком О. Кульчицького, ментальність

українців тісно пов'язана з простором проживання [4]. Є. Маланюк пояснював споглядальну терплячість до «воріженьків» рівнинною поверхнею придніпровського гранітного щита [5; 55, 79, 83, 89]. Натомість героїчний козацький архетип виявився на ландшафтно складних територіях: на порогах Дніпра, Південного Бугу, над Тясмином, у Карпатах. Свідченням цього є повісті «Захар Беркут» І. Франка [10] та «Довбуш» Г. Хоткевича [11], історичні романи «Кармелюк» М. Старицького [8] та «Чорний Ворон» В. Шкляра [16]. Семантика ландшафту набула символіки необхідності прийняття непростого вибору і в моделюванні ситуацій з архетипами споглядального характеру [3; 12; 13; 14; 15]. Тож стик земної та водної стихій у художньому творі наснажений очікуванням конфлікту і є носієм трансцендентності.

Образ урвища-печери, прозваного в народі «челюстями», є своєрідною зав'язкою повісті А. Мороза «Убивство, про яке ніхто не хотів знати» (1997). Назва слугує «жанровим очікуванням», провокує прогнозувати розгортання детективного сюжету. Образ урвища приваблює й легендою про нібито заховане золото Івана Мазепи. Опанування автором нового для себе жанру, де незвичайне, фантастичне стає трагічним в умовах трагічного світу, – це спроба актуалізувати проблему пошуку людиною сенсу життя в новій формі.

Українське суспільство кінця ХХ століття переживало фазу «дикого капіталізму»: прокотилася чергова хвиля відчуження людини-трудівника від засобів виробництва; економічні відносини тримались на бартері й особистих зв'язках; кого – виживання, а кого – нажива штовхали на бездумне, а то й варварське ставлення до природних багатств. Криза духовності набула незворотного характеру, що відбилося на знеціненні самого життя. Іншими словами, людське в людині мало пройти екзистенцію помежів'я.

«Челюсті застогнали вдосвіта» [7, 46] – і почався відлік художнього часу. В експозиції заковано владу межового простору над людиною: хоча Дикий стоїть на твердому бетоні власного подвір'я, та він увесь перетворився на слух. Від художнього простору віє холодом не лише початку березня – холод перетворюється в потойбічний, бо земля «западається», всі чуття прикуті до

темені «чорної безодні», «непролазних чагарів», «крутизни кручі» й «глибокої трясовини» перед печерою – у всьому вгадується магнетизм пастки для людини, що зважується на відчайдушний крок. Прийомом навіювання створюється динаміка містифікації: «... з року в рік там глибшала трясовина, стрімкішали кручі провалля й усе заростало непролазним терном» [7, 46].

Помежів'я часу – провесінь – охоплює кілька днів від цвітіння пролісків до скресання криги і зв'язує міцним вузлом долі вбивці та жертв. Із ретроспекцій дитинства персонажів створюється складна сув'язь часу проминального і вічного.

Горизонтальна структура простору розроблена як трикутник, індексами якого є, з одного боку, куполи київських храмів, челюсті з легендарним скарбом – з іншого, на суходолі вимальовується обнесене муром обійстя Дикого й кривулясте віяло стежок до сільської самогонниці, а в центрі – лиса галявина серед чагарів. Ареал цілепокладання Дикого поступово обростає уточненнями й деталями боротьби з обставинами. Його виживання вступає в залежність від ще одного вектора – заглиблення. У води, які годують і збагачують Дикого, у їхню пам'ять. Автор художньо обіграв здатність води до збереження інформаційних полів, тому Дніпрові води – дотик до історичної ріки пам'яті про батька Дикого, втопленого в Амурі, криниця – свідок розправи над молоддю в часи громадянської війни, а неприступні челюсті стають вартовими Мазепиною скарбу.

Фабула означена двома сюжетними лініями – Артема та Василя Личака, прозваного Диким. Вихідний день поєднав Артема на березі Дніпра з малознайомою молоддю. Дикий належить до старшого покоління і в силу обставин опинився «на дні». У спалахах його свідомості оприявлена зовнішня кульмінація. Лиса галява сугерує ремінісценцію містичного характеру – Лисої гори і шабашу інстинктів.

Дикий слугує своєрідним барометром занепаду традиційної духовності українського села. Розташоване неподалік межового простору челюстів, село лишається байдужим до конфліктів, що не важко спрогнозувати з промовистої назви – Стоки. Обійстя Дикого – символічна метафора замкнутості на собі, уречевлене бажання відгородитися. Джерело конфлікту із соціумом слід шукати в

накопиченні претензій нереалізованої особистості до тоталітарної системи та індиферентної громади. Таврування батька як ворога народу викликало трагічні деформації в долі дитини. Позбавлений батьківського піклування, хлопчик заचाїв неприязнь до всього світу, що згодом вилилось у викривлене відстоювання власності, аж до оскаженого вбивства тих, хто нібито витрусив рибальську сіть. Вбачаючи потенцію ворожості в кожному, Дикий виробив власну тактику боротьби зі злом, маневруючи між втечею і помстою як варіаціями реагування на жорстокість світу, в якому відсутня сакральна саморегуляція.

Душа Дикого нагадує розчахнуте блискавицею дерево: з одного боку, його «дикість» – це здатність відчувати світ і людей, «ніби сам кимось із них стає» [7, 47]. Йому болить трагічне минуле родини, села, народу. Болить економічний безлад на електростанції, де працює син, на цегельні, де працював сам. Дивує, скільки переводиться сировини, марнується часу, праці, «всіхніх» грошей на виробництво... браку. Іншість перетворила його в «зайву людину», самотню й неприкаяну, чия поведінка – виклик стереотипам. За іронічне ставлення до життя зажив слави «поперечного». Варто зауважити, що людиною «поперечною» долі професор В. Топоров називав персонажа «прометеївського» типу, чия іманентна особливість полягає в самотійному розв'язанні проблем. Це ототожнює його з «фаустівською» людиною, яка, втративши віру у вищий сенс життя, активно шукає порятунку на заборонених шляхах [9, 139].

«Поперечність» Дикого – складна сув'язь причин і наслідків у контексті часу. Друге його єство будила горілка – і тоді прагнув помсти і крові. Усиновителі виховували покаранням – звідси хитрування, щоб вижити й навіть отримувати насолоду від помсти кривдникам. У підлітковому віці зробив відкриття безкарності вбивці Очеретного. Приголомшила пролита людська кров. Виніс упевненість: справедливості у світі нема, бо засуджено іншого. Страх мав лише один – перед голосом челюстів, що будили розмисли «про якусь несправедливість у природі й у світі», що думка його від батька й діда «так і залишиться недодуманою» [7, 52]. На цій приглушеній тональності в повість входить тема самоідентифікації.

Якщо суспільство дало Дикому уроки жорстокості, несправедливості й безкарності, то світ природи наділив здатністю співчуття (рятування ласицею своїх дітей від повені) й розумінням промовистих знаків природи. Виживши в юності після відвідин челюстів, він виніс із пригоди надчутливість звіра.

Заскочений бурею під час риболовлі, шквалом звуків, схожих на створені людьми на землі, Дикий висновує, що дії людини громадається світом до певної межі, а потім повертаються, підсилені устократ. Гіперболізований світ застерігає героя бумерангом відповідальності: «Там чехоня йде насипом, опускається під ногами земля, падає з неба каміння» [7, 70]. Сільська буденність промовляє безсенсовістю буття, та Дикий не замислюється, чи несуть йому щастя матеріальні цінності: новий будинок, господарство, фортуність у рибальстві. Чуття світу приходило до нього зі звуками води і сіткою, яка усвідомлювалася «мірою й вагою» життя. Саме перебираючи її, спутану, думав про себе як свідка чужого злочину: «...він убив їх за те, що вони зазіхнули й грубо порушили його міру заради своєї» [7, 54]. Дикий не усвідомлює, що помста не бореться зі злом, а множить його.

Стримана тональність роздумів Дикого місцями протокольно скупа. Поштовхом для внутрішньої боротьби в душі злочинця стає контраргумент Василенка: ті п'ятеро приїхали не човном. А отже, його сітку не трусили. Психологічна правда опису боротьби в душі Дикого (немов сплеснулися дві хвилі) – у скрупульозному виборі вербального інструментарію: «Від Василенкових слів Дикий *зупинився, зажмурився* від світу. Потім, *стоячи, рвонувся* кудись *бігти, тікати* й став кричати з таким шаленством, що мав *обігнати* час, *забігти* наперед усього, що сталося, і *спинити* його, *відвернути, спрямувати* в інший бік. На цей несустемний біг і крик ураз вичерпалася Дикого сила» (курсив – мій. – А.Ц.) [7, 79]. Драматична напруга відчаю і приголомшення фатальністю виливається в лавину однокореневих та синонімічних дієслів.

Роздвоєння особистості, віддалення Дикого-власника від Дикого-громадянина охоплює різні рівні свідомого й підсвідомого. Розв'язкою внутрішнього конфлікту стає вирок самому собі. Мотив злочину і покарання зумовив

концентричність побудови сюжету. Дикий реально й подумки повертається на місце скоєння злочину – і локус перетворюється в сигнітивний простір випробування душі осмисленим переживанням подій і носієм трансцендентної семіотики. Самозвинувачення і самовикриття – оксиморонна конструкція високих енергій у людинознавстві.

У філософському відступі пропонується інтерпретація «Останнього дня Помпеї» як вияв закладеної в людині вдатності до вчинку в межах обставинах: кожен «виїжджає по своїй колії» [7, 57], вибирає властивий саме йому тип поведінки. Життя столичного студента Артема вперше наповнилось ясною доцільністю – подолати свою «одірваність» од чогось великого. Романтичний стан першої закоханості психологічно тонко передано як еманачію любові до всього живого і створеного натхненною працею. Юнак волів би стати розчином споруди чи штрихом орнаменту, гілкою дуба чи нотою пісні жайвора – так лунає в ньому гармонія щастя, якій контрастує всезнання наратора: Артем не матиме часу усвідомити, «яку ж ціну платять люди за кожний – на щілину піднятих вій – промінчик істини!» [7, 60]. Уява малює зустріч з оспіваною в поезії дівчиною чистої вроди, натомість доля зводить із Сонькою – дівчиною для всіх, від якої «гостро запахло весняним зачаттям, яке буває лиш раз у житті» [7, 66]. Перша близькість реалізувала жагу розчинення власного «я» в іншій людині, бодай на мить позбавила Артема внутрішнього конфлікту невідповідності життя ідеалові.

Невласне пряме мовлення Артема вирізняється наївністю «тепличної» дитини, якій чужий життєвий досвід і критичне ставлення до оточення, якщо не зважати на типовий максималізм у стосунках батьки/діти. Юнак не знає, що протиставити драмі нереалізованості батьків, котрі відійшли від ідеалів шістдесятництва. Він у пошуку сенсу й істин, відмінних від запропонованих системою, тому його вчинки різновекторні: це виклик (носив заборонену літературу), невваженість (пізнати щось із дівчиною, з якою заледве знайомий) і стереотипність поводження (на пікнік – з горілкою). Стереотипні виховання «однакових» і «потрібних» протиставлено ідею пробудження національної ідентичності: «у ньому (Артемові. – *А.Ц.*) самочинно й тривожно прокидалася пам'ять свого народу» [7, 59]. Таким

чином обидві сюжетні лінії по-своєму несуть ідею самототожності: Артемова – у романтичному ключі заперечення світу як недосконалого і неправильного, Дикого – в модерному.

Мотив світла (голубе світло пролісків) пов'язаний із образами Артема і Степана (образом останнього прозаїк вступає в діалог із собою – роман «Сподіваної жду» (1990), – пропонуючи новий варіант вживання сільського хлопця в урбаністичне середовище). Степан еволюціонує до майстра справи, котрий знав «джерело світла і сили» [7, 60]. Степанів світ – добротність роботи, доладність обійстя, навіть «споришева романтика» і назва села – Трипілля – працюють на його імідж. Гармонійний світ вивершується образом Ніни – Степанової нареченої. Її образ вмотивовано схематичний, оскільки компанію подано через Артемове сприйняття, та її кохання промовляє найкрасномовніше: кинувшись рятувати коханого, Ніна загинула на його грудях. Їхній світ у смерті набув ідеальної цілісності й відкрився Дикому як антитеза жіночому злягання з Василенком.

Єдиним із п'яти вбитих, хто мав дещицю часу, аби усвідомити, що відбувається, був Вовка. Однак його сприйняття викривлене очікуванням «справжньої» пригоди, про яку він, гадалося, розповідатиме завтра зі сміхом. Нічого посутнього в межевій ситуації хлопець не вчинив, бо ступив на свою «колію» – втік якнайдалі з місця пригоди, аж на кригу, рятуючи власне життя. Останнім його видивом була золота бочка з Мазепиного скарбу, та завелика – не мав такого розмаху рук, щоб її вхопити. І знову жест, бодай уявний, промовляє про неспроможність персонажа наблизитись до ідеалу. Вовка – типовий представник шукачів розваг і задоволень, а не високого сенсу життя.

На новому витку концентричного сюжету відкриваються вже не суспільні, а особистісні проблеми «загубленості» Дикого – пошук причин зла у собі. Чи не він сам підказав дітям одну зі стратегій розв'язання конфлікту – втечу? Чи не мститься дружина за украдене щастя? Не раз Марфу було бито і гнано з хати. Мовчки корилася, навчилася втікати завчасно. Захисною жіночиною реакцією стали глузливо-зверхні інтонації з тим, хто перетворив її життя в безглуздий

заробіток, будівництво «кріпості», де вона ж і буде бранкою. Очима Марфи бачимо Дикого, схожого на викинуту з рідної стихії рибу. І його «грабчасті» руки як домінантну деталь міщанської психології гребти все до себе. Але останній оплот Дикого зламано: застукана з Василенком Марфа не знітилась, не виявила страху – і він заплакав. Чи не вперше людський вияв почуттів переміг у Дикому жадання помсти. Опис страждань скупий і психологічно вивершений: «Притис долоні до обличчя і, зсутулений, пішов у двір, до хати. Правицею закривав рота. Щось з-під неї кавкало чи гавкало по-собачому» [7, 87].

Ще триває життя за інерцією, та в Дикому йде інша робота – переосмислення цінностей. Внутрішня напруга досягла критичної межі, власне життя втратило будь-який сенс, а «смерть стала бачитись йому не карою, а мовби звільненням і рятунком» [7, 87]. Активізація інфернальних тенденцій у спустошеному світі породжує гостру потребу сакрального знання про себе. Дикий прагнув пояснення природи власних учинків. Затягування розслідування він розцінює як прояв тотальної звички «ухилялися від роботи» і безвідповідальності, доведеної до абсурду: урвалося п'ять ниток роду, а міліція зволікає до скресання криги – природного нищення доказів. Розвінчання вбивцею бездіяльності правоохоронних органів – це вирок аморальній байдужості, яка вбиває в Дикому порив зізнатися у скоєному. Психологічно прикутий до місця трагедії, він укотре «вживається» у своїх жертв, чим створюється ефект стереоскопічного бачення подій, вихоплення камерою-прожектором того, чого Дикий бачити і чути не міг.

Рибальська сіть уявляється Дикому алегорією світової несправедливості й приреченості на поразку. Абстрактні поняття опредметнюються, набуваючи символічності й багатоголосся: від крику Степана і Ніни Дикому здалося, що «ці двоє накидали, ловили його в *густий невід крику*» [7, 95]. Коли ж ударив по вогнищу, ще одна «*сіть, уже вогненно-гострими гаками* накривала Дикого з головою, він став *одбиватися від неї*, розмахуючи кругом себе веслом, аж поки не почув, що немає вже біля нього ані руху ніякого, ні крику, ні подиху живого, лиш бухає в його власних скронях і харчить у власних грудях» [7, 95]. Зруйнована гармонія чинить опір: світ ловить Дикого кущем терну, голубе світло пролісків

«ловило його в невід» [7, 95], відкриваючи «всі пори на тілі й на душі» [7, 71] і стаючи свідками його злочину.

Совість озвалася в Дикому рідним довкіллям: «Ніхто вже не говорив про вбивство, та кожна хата в селі, а може, навіть кожне дерево, кущ, і билина при стежці про нього знали й не хотіли забувати» [7, 99]. Трансцендентно просвітлений, Дикий знайде критерій розгадки справжньої провини. Відкритий виклик – піти в центр села базарного дня з рудим від засохлої крові веслом – стає кульмінацією відносин Дикого і системи. Страшний його сардонічний сміх над цинічним висновком комісії, що всі п'ятеро *померли від переохолодження*, як і бажання поставити сіті посеред дня, на очах у всіх. Система перемогла найабсурднішим способом, виявивши свою індиферентність як до загиблих, так і до непокараного вбивці, позбавивши Дикого останньої надії дізнатися щось присутнє про себе, знайти одиницю вимірювання сенсу життя.

Болісне наближення Дикого до міри людяності не усвідомлене. Внутрішній такт письменника дозволив досягнути висоти звучання трагедійного тону «загубленої людини», увиразнити мотив моральної відповідальності перед найвищим суддею – власним сумлінням. За авторською нібито відстороненістю в оцінюванні вчинків героїв – глибоко гуманістичне «вживання» у психовідчуття особи, яка скоїла злочин, і пошук причин, які фальшували загальнолюдські цінності у його свідомості. Поліконфліктність Дикого – це місіонерство шукача справедливості й жертви системи. Хронічне пригнічування необхідних для людини почуттів любові й задоволення від причетності до спільної справи запустило руйнівний механізм контрзаходів героя – ненависть до соціуму і жадання помсти. Це своєрідне «сплачування боргів» владі – за сирітство, близьким – за спізнану колись нелюбов, односельцям – за байдужість, начальству – за зверхність, колегам – за приспане сумління. Бог віддалився від його світу. Екзистенція самотності призвела до хибних висновків щодо можливості коригування світобудови самосудом. Тож молодь на галяві стає жертвою афекту жертви системи.

Трансцендентно наснажений останній для Дикого захід сонця: «Його червоний круг на мить розділився на четверо хрестом», синхронно з ним відкололася й попливла кривава пляма на крижині, й Дикому здалося, «ніби в ньому самому щось від чогось відділяється» [7, 81]. Характерні повтори працюють над творенням в'язкої матерії підсвідомого. Природа стимулює визрівання рішення і стає свідком вироку героя собі. Дикому здається, що в челюстях живе дух пізнання сенсу за межами особистого «я». Золото Мазепиного скарбу втрачає для нього матеріальну знаковість, як втратили вагу і зміст гроші, не наблизивши до щастя, зате ревальвують загальнолюдські цінності, передовсім свобода вибору.

Органічність порозуміння героїв А. Мороза з природою дає право виокремити ліричний аспект таланту письменника, його сміливі експерименти з формою поєднують модерне світовідчуття з поетикою абсурду. Межовий часопростір несе екзистенційне навантаження, набуваючи трансцендентної сакральності. Хоча образом челюстів повість обрамлюється в емоційно змертвілі тони, однак цей раціоналістичний принцип композиції не створює враження штучності, оскільки твір наповнений інтонаціями роздумів людини зі скаліченою психікою. Найбільш адекватною формою вираження суті трансцендентного є символи [1] світла (голубого світла пролісків, еманції зачаття, передачі світла залогами, світла над Дніпровим плесом). Пошук героями відповідей на питання свого життя, намагання досягнути істину з царини помежів'я сприяє сакралізації простору. Поєднання сексуальності із владною незбагненністю смерті створює потужні енергії тексту, які й стають рушіями форми

## БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бернадская Юлия Сергеевна. Трансцендентное и его поэтическая интерпретация / Автореф. дисс. канд. филос. наук...09.00.01. 146 с.// Электронный ресурс. Режим доступа: [www.dissercat.com/content /transtsendentnoe-i-ego-poeticheskaya-interpretastiya/](http://www.dissercat.com/content/transtsendentnoe-i-ego-poeticheskaya-interpretastiya/)
2. Ільницький Микола. Енергія слова. Літературно-критичні статті / Микола Миколайович Ільницький. – К.: «Рад. письменник», 1978. – 241 с.
3. Коцюбинський Михайло. Тіні забутих предків // Михайло Михайлович Коцюбинський. – Харків: «Фоліо», 2009. – 350 с. – (Серія «Українська класика»).
4. Кульчицький Олександр. Світовідчуття українця // Українська душа. – К.: «Фенікс», 1992. – С. 48 – 65.

5. Маланюк Євген. Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи / Серія «Ad Fontes – До джерел» // Євген Филімонович Маланюк. – Львів: Світ, 2005. – 496 с. + іл.
6. Марко В.П. У вимірах стилю (Літературно-критичний нарис) // Василь Петрович Марко. – К.: Дніпро, 1984. – 118 с. (Бесіди про художню літературу).
7. Мороз Анатолій. Убивство, про яке ніхто не хотів знати // Вітчизна. – 1997. – №7– 8. – С. 46 – 102.
8. Старицький Михайло. Кармелюк: Історичний роман // Михайло Михайлович Старицький. – К.: Дніпро. – 1965. – 708 с.
9. Топоров В.Н. Эней –человек судьбы. Часть 1 // Владимир Николаевич Топоров. – М.: «РАДИКС», 1993. – 208 с.
10. Франко І. Захар Беркут // Іван Франко. Передм. А.М. Ліщинської. – К.: Школа, 2009. – 224 с.: іл. – (Бібл. шкільної класики).
11. Хоткевич Гнат. Довбуш: Повість // Гнат Михайлович Хоткевич (Іл. Г. Якутовича). – К.: Дніпро, 1895. – 467 с.
12. Чендей Іван. Казка білого інею // Іван Михайлович Чендей. – Ужгород: «Карпати», 1979. – 200 с.
13. Шевчук Валерій. Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання // Валерій Олександрович Шевчук. / Передм. М. Жулинського. – К.: Дніпро, 1989. – 526 с.
14. Шевчук Валерій. Око Прізви: Роман // Валерій Олександрович Шевчук. – К.: Рад письменник, 1996. – 197 с.
15. Шкляр Василь. Ключ // Василь Шкляр. – Харків: Книжковий клуб, 2006. – 238 с.
16. Шкляр Василь. Чорний Ворон: Роман // В. Шкляр. – К.: «Ярославів Вал», 2009. – 356 с.

#### **Відомості про автора**

Царук Антоніна Петрівна – аспірантка кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка, викладач кафедри суспільних наук та документознавства Кіровоградського національного технічного університету, член Національної спілки письменників України.