

**Antonina Tsaruk**

**A STEP BEYOND THE MEASURES OF THE SOCIALIST REALISM:  
THE CREATIVE GENIUS OF ANATOLIY MOROZ**

Volodymyr Vynnychenko Kirovohrad State Pedagogical University,  
Kirovohrad National Technical University, Ukraine

**Антоніна Царук**

**КРОК ЗА МЕЖІ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ:  
ТВОРЧІСТЬ АНАТОЛІЯ МОРОЗА**

*Abstract:* An attempt of the complex investigation of Anatoliy Moroz's world of fiction and the adjustment of the literary and critical reception of his creative genius through the prism of the boundary situations is made in the article. The writer's philosophy of life ideal and the dominant elements of his style are considered here. The problem related to search for the meaning of life and self-identification in boundary situations is covered. The subject of stupid as a compound of public absurd is found and traced. The dynamics of the artist's growing from the unsettling of the socialist realism's canons and the development of the national neorealism to the postmodern philosophy of life are analyzed.

*Keywords:* Anatoliy Moroz, socialist realism, canon, boundary situation, owner, consumerism, fool, national neorealism, the postmodern philosophy

Проблема перегляду оцінок літератури соціалістичного реалізму назріла давно. Дослідження її дискурсивних практик та корекція парадигм реалізована у працях Валентини Хархун [17], Ірини Захарчук [7]. Наша ж мета – крізь призму цих досліджень зробити спробу реконструювання творчості Анатолія Мороза. Ключ до ідейної проблематики його творів доцільно шукати саме в його героях: чому цим героям “так-таки ні разу не спало на думку, чий хліб вони їдять, і до чого це їх зобов’язує” [12, 183], про “корисливий патріотизм”, енциклопедію міщанства за цілу епо-

ху, “яке море може таїти слов’янська душа [...]. І яке грандіозне враження, коли море стає мертвим, не злившись з народним” [12, 186]. Наші критичні нотатки віддзеркалюють нестандартність думки автора щодо ідеального героя.

Коли “соцреалістичний канон був системотвірним, домінантним і монопольним” у советській літературі [17, 2], а її ключовим завданням було формування советської ідентичності; коли влада контролювала “виробництво реальності через її естетизацію”, за концепцією Є. Добренка [цит. за 17, 5] образ центрального

героя (обов'язково позитивного) був вписаний у концептологію канону "основним сюжетом" (К. Кларк), що "розгортається як рух від стихійности до ідейности" [17, 6]; А. Мороз був категорично налаштований проти ідеалізації героя й розглядав народний ідеал як позицію. Не приймав нічого закостенілого. Звідси – рефлексивна складова його стилю, отесковородинівське намагання пізнати світ через пізнання себе.

Вже у першій повісті *25 сторінок однієї любові* (1960) головний персонаж "випадав" із когорти типових образів, а сама повість – із вузьких рамок канону сільської тематики українського соцреалізму [17, 12]. Мороз "виламувався" зі стереотипів складнішою правдою. Однак образ вчорашньої випускниці сільської школи став паралельним "основним сюжетом", причому у виграшному гендерному варіанті. На жаль, авторові не вдалося вистояти супроти тиску художнього стереотипу в розв'язці "відцентрового" конфлікту: бонусів для взяття реваншу над системою кругової поруки молодому агрономові Горовому додає чергова (комуністична) партійна постанова.

Право на свободу творчості доводилось відстоювати. Повість *Трое і одна* (1963) стала свідомим кроком того відстоювання. Уперше будівельний майданчик розгортається в метафору державного будівництва. Прозаїк шукає "золоту жилу" майбутнього господаря країни з його незручними питаннями до чиновників, чий громадська активність і "гучномовство" насправді приховують прагматичний кар'єризм і споживацтво. Увиразнюється поляризація способів досягнення щастя особистого і "для

всіх". Низка вербальних колізій і побутових конфліктів оприявнює суттєві відмінності світоглядних позицій персонажів. Аварійно-виробнича ситуація змодельована як критерій перевірки цілісности характеру Романа Браги.

Всупереч владній директиві, за якою штурмівщина й окозамилування визнавалися лише як перегини на місцях, Анатолій Мороз підступає до творення повноформатної картини колективної безвідповідальности. Голос автора то зливається з голосом героя, його наївною простакуватістю і насмішкувато-шаржевим світосприйняттям, то набуває філософської розважливости, сатиричної різкості. Кінематографічні прийоми монтажу панорамних полотен реальної дійсности – з укрупненою деталізацією, яка стає поштовхом для роздумів і узагальнень, уможливають сув'язь філософського й ліричного у відступах, оприявнюючи неореалістичну стилістику повісті. Протагоніст приречений стати "героєм нашого часу" [15, 4] і жертвою фатальної безгосподарности. У руслі неореалізму створено й суперечливий образ бригадира Люборака – "ідеального", на наш погляд, пристосуванця, яким узагальнено феномен "душевного безкрилля" [4, 3].

Коли критика безапеляційно вимагала не копіювати потоки інфантильних почуттів [Див.: 16, 150], а жива думка могла пробитися лише у завуальованому вигляді, Анатолій Мороз робив спроби розхитати усталені підходи показу динаміки советських буднів уповільненою рефлексією. "Виробнича сфера є для письменника полем ґрунтовних психологічних досліджень, однією з най-

істотніших сфер вияву людської особистості, індивідуальної вдачі” [2, 3], де сходяться в герці напружена думка і непідробні пристрасті. В авторській концепції людини, презентованій у полеміці героїв-атиподів роману *Чужа кохана*, Віталій Дончик побачив серйозне дослідження духового досвіду сучасників та активізацію громадянської позиції письменника [6, 14]. Актуальність, рівень досягнення і “доцентровість” конфліктів дозволили поставити А. Мороза в один ряд з такими іменами українського письменства, як В. Бабляк, О. Гончар, І. Вільде, А. Дімаров, Ю. Мушкетик, М. Стельмах, Г. Тютюнник, Р. Іванчук.

1980-ті роки стали для А. Мороза лабораторією внутрішньої свободи і злітною смугою майстерності: від роману-притчі *Кіоскерка на перехресті* (1971) – до роману *Четверо на шляху* (1980), який приніс авторові звання лауреата Шевченківської премії (1982). У дискурсі шістдесятництва *Кіоскерку на перехресті* доцільно розглядати як “світоглядне вільнодумство” [8, 74]. Раніше означеному мотивові блазня у країні абсурду тут суголосна тема національної самоідентифікації. Таким чином розширюється географія людинознавчих досліджень прозаїка. Зухвалим експериментом стало виведення образу читачки головною героїнею твору, де письменники, літературознавці й критики ведуть гарячі дискусії. Естетичні категорії зміщено з філософської площини – вони перетворились на предмет маніпуляцій професора Переяслава та його колег – “барометрів політичної коректності” (термін Валентини Хархун) [17, 7].

Головна героїня розмірковує над проблемою автентичності власно-

го життя. Дію рухає її внутрішній світ, художньо матеріалізуючи ідею. Ім'я героїні розгортається в метафорі вічного зв'язку буття людини з творчістю як його сенсом. Стосунки Музи з представниками нового літературного напрямку і “прилітературних” кіл розвиваються в параболічних сюжетах, що надає прозі мистця філософічності. Вибір фаху героїні дає змогу вмотивовано ущільнити часопростір і спресувати історичні дистанції “античний світ – сучасність”, “Шевченко – війна”. Синтез житейської конкретики унаочнює переконливість морального вибору персонажів. Образ Музи наснажений емоційним зарядом відкритості світові, жаги пізнання трепетних істин на кінчику пера молодих поетів. Підсвідоме “А що, як завтра війна?” виростає до мірила духових потенцій. Моделювання умовного конфлікту активізує межову ситуацію моральноціннісного вибору героїв.

Змальовуючи психічні стани персонажів при переході від одного етапу життя до іншого, письменник закодує їх у сприйнятті довкілля. Скориставшись методом прочитання тексту “під мікроскопом”, спостерігаємо розгортання ситуації порогу, де над зображальним домінує виражальне. Прагнення Музи стати невід'ємною складовою свого народу, за законом саморозвитку, дійде до самозаперечення: дівчині хотілось іншого народу, який би прагнув чогось і щось міг вчинити. Таким чином мовою притчевості А. Мороз ставить вічні питання.

Слід зауважити, що вірність Анатолія Мороза темі самоідентифікації простежується до останнього роману – *Притча про Мутанта*, де цен-

тральний жіночий образ теж подано в мітопоетичному ключі. Неприхований паралелізм філософського зерна обох притч – у пізньому усвідомленні значущости збереження власного імени. Помежові осяяння опредметнені як традиційними етносимволами (Дніпро, круча, тополя), так і українським вбранням – вишиванкою. “Останню” метафору розвитку цивілізації А. Мороз побачив у русі вагонів метро, “напакованих” відчуженими самотніми людьми: так людство прямує в пільму.

Ретардація ретроспективних подій у повісті *Довга-довга хвилина* (1974) створює багатшаровість художнього часу. Хоча новаторська форма була розкритикована критиками, незабаром прийом навмисного уповільнення здобувся на гідний аксіологічний засіб А. Погрібного. Дифузна комбінація миті й духового досвіду героя, кранівника Іваниці, посилює візію присутности, слугує метавиражальним психологічним засобом характеристики героя, створюючи стереоскопічний ефект. Відбулися зміни у творчій манері прозаїка: “відкриваючий момент” соціологічного мислення ускладнився психологічними чинниками, думка набула образної пластики. Умовним “схрещенням” часів А. Мороз по-слугувуватиметься у роботі над історичним романом *Хоть* (прийом перспекції), а концепцію вічного повернення реалізує в романі *Ваш поїзд о дев'ятій* і повісті *Убивство, про яке ніхто не хотів знати*.

Нова якість подачі конфлікту в жанрі детективу (повість *Легке завдання*, 1976) дала змогу підпорядкувати художній меті як дослідження людини через щоденну пра-

цю й душевні стани, внаслідок чого з'явилася ідейно-моральна філософема [11, 120] “жити за законами краси”, так і вибір героїв: оперативник Задерій “підходить” мистцеві схильністю до психоаналізу.

Через двадцять років письменник повертається до персонажів *25 сторінок однієї любови* з метою ревізії їхніх духових надбань. Вектор розслідування – “презумпція невинности” голови колгоспу Горового у душевній драмі й самогубстві Кармазіна, найкращого тракториста. Філософські проблеми стають предметом моральних шукань і суперечок героїв роману *Четверо на шляху*. Гуманістичний підхід до сучасника дозволяє побачити за характером мікросесвіт із власними світилами та тінями. Провідні ідеї письменника розвиваються й утверджуються циклічно як “через думки й суперечки персонажів, так і через їхні характери й долі” [11, 7]. У місткому резюме професора Василя Марка розкривається рушій саморозвитку художнього світу Анатолія Мороза й формула актуальности його творчости. Авторська концепція людини цілісна в ідейних акцентах, елементи стилю пронизують усю тропічну систему твору. Естетичним скарбом роману визнано концептуальні тропи.

У кризові 1980-ті прозаїк увійшов із лінзою “літератури запитань” [13, 14], що засвідчують романи *Товариші* (1981), *Ваш поїзд о дев'ятій* (1985), рефлексія *Сам* (1986). Ці романи стали помітним явищем в українській літературі. Дискусивний конфлікт між головою колгоспу та директором школи, позитивними героями роману *Товариші*, поляризував позиції критиків. Адепт соцреалізму

та моделювальної ролі позитивного героя Л. Санов закинув серйозне звинувачення, нібито А. Мороз “помилився в основному – в своїх симпатіях і антипатіях, в оцінках людей та їх життєвого діла, у трактуванні проблеми духовности в соціалістичному суспільстві” [14, 40]. В’ячеслав Брюховецький назвав конфлікти роману реальними і “багато в чому успішними” [3, 168], а Іван Дзюба зауважив творення конфлікту “нетрадиційного типу” [5, 170], де відбувається “взаємозапліднення ідей”.

У “романі одного дня” *Ваш поїзд о дев’ятій* Олена Логвиненко побачила спробу “багатопроблемного, різноступеневого осмислення життя. І майже кожна з порушених автором проблем (сім’ї і виховання, обов’язку і чести, керівника й підлеглих, морального вибору тощо) так чи інакше заломлюється крізь призму «врівноваженого» сприйняття Михайла Михайловича” [9, 4]. Цікаві спостереження Ніни Бернадської стосовно взаємодії назви й епіграфа роману: останній наснажує “приземлено-побутову формулу” символікою філософського звучання [1, 4]. Автор вибудував дві сюжетні лінії, поставивши в епіцентрі подій батька і сина Золотків. Складна сюжетно-ідейна діалектика виводить на чисту воду не лише ґанджі батька, але й певну світоглядну аморфність сина.

Морозова закоріненість у моральні виміри суспільно-виробничої сфери вимагала пошуку прийомів, які донесли б до реципієнта думку мистця без редакційних спотворень. Тому прозаїк вимушений був дозувати тему дурнів і советської демократії як «дуровіту» у своєму художньому світі, повертаючись до неї знов і знов.

Еволюціонує як місія дурнів у творах, так і художнє надзавдання автора. Колишня “дурість” Левка Горового (відмова від місця на кафедрі столичного вузу задля підняття відсталого колгоспу) сприймається як різновид духової практики задля повноти самореалізації. Маркером дурости стає нездатність до мімікрії Романа Браги (*Трое і одна*), чиє почуття господаря вбивають технологічні порушення, фінансова халатність. Чиновники від комуністичної партії та комсомолу завуальовано експлуатують Романове почуття справедливості.

Мотив сакральности юродства набирає сили – у поєднанні з пошуком сенсу життя та ставленням персонажів до праці у романі *Ваш поїзд о дев’ятій*. Спосіб життя Діогена – втеча любомудра від матеріальних тенет соціуму. Машкара божевільного несе зерня ірраціонального підходу до моделі світобудови, утверджуючи пріоритет духових цінностей. Місія Діогена – ректи істину, на яку ніхто серйозно не зважає, що вносить у сюжет мотив перестороги. Перебуваючи найнижче на соціальній драбині, Діоген утверджує власну філософію буття і спосіб її реалізації. Відмова від мімікрії зближує його з героями-протагоністами Романом Брагою, Левком Горовим. До диваків належать Вадим Устименко (*Легке завдання*), який відмовляється брати гроші за працю, що порушує закон краси, і Арсен Однорал (*Товариші*), який не нажив собі статків, зате нажив хворобу серця й продовжує вишукувати в дітях задатки геніяльності. Якщо літературні побратими Діогена соціалізувалися, то він сам сприймається екзистенційно самотнім. У межах одного твору парадоксальним чином

створюється дует переспіву ідеалів: “офіційним” шукачем істини і свого місця у світі виступає молодий архітектор Василь Золотко. Навіть його фах є маркером метафори світоперебудови. Натомість із ряхтіння тіней виступає інший ідеал, дещо приглушений і розпорошений у кількох персонажах, позначених, за оцінкою оточення, дурістю. Це й Діоген, і Людмила, чия філософія буття відповідає загальнолюдським цінностям, і фанатично віддана праці Копуща, чие дослідження стає детонатором виробничого абсурду. Всі вони намагаються зігріти світ світлом думки й маленького їхнього чину.

Творчість Анатолія Мороза надає розлогий матеріал для дослідження “дурнів” і “дуросвіту” советської системи. Аксиологічний підхід до художнього світу письменника оприсутнює дурнів, непрактичних до хапання і самозбереження, нездатних до віянь суспільних мутацій. Вони перетворюються у моральних заручників абсурду й духового некрозу суспільства. Пройшовши стан іншости – як духовну практику на шляху ініціації в неповторну особистість, вони приречені стати переможцями над тихою формою поневолення духу, стаючи в опозицію до системи і нав’язаних нею цінностей.

*Сподіваної жду* (1990) – роман-метафора Анатолія Мороза періоду кризового стану (“руйновища”) суспільства, де кожен персонаж – уламок загальної метафори. Зростає тривога за можливість розриву “мозаїчних” зв’язків, усвідомлення абсурдності правил гри, посилюється відчуття закинутості людини, відчуження її від свого творчого начала. Постмодерна парадигма проковує повернення до

метаобразу будівельного майданчика і корегує топос пошуку сенсу життя як шлях “паралітика з блискачними очима” до вершини. Алюзійний образ паралітика викликає потужні ремінісцентні енергії, співвіднесені з творчістю Лесі Українки, Івана Франка. Пошук ідеальної формули людських стосунків, виробничих відносин, можливості самореалізації, з одного боку, і втрата можливостей, зникання ідеалу, з іншого, – основні мотиви роману.

До прикмет творів А. Мороза належить, безумовно, вибір героїв. У центрі уваги – герой думаючий, який намагається осмислити світ і свою місію в ньому. Симпатії письменника на боці максималістів, які самостійно шукають відповіді на питання соціального, філософського та морального характеру, вступають у конфлікти як із своїми антиподами, так і з власним вчорашнім “я”. Домінанта романного мислення А. Мороза зосереджена на проходженні героями ситуацій морального вибору, які потребують вольового рішення і готовності боротися за ідеали або, навпаки, завершуються пошуком екзистенційного компромісу.

Діагноз хвороби суспільства письменник визначає за прикметною ознакою гедонізму – переважанням бажання брати над бажанням віддавати. Мистець простежує виродження потреби натхненної праці в умовах, де працює закон зрівнялівки, а працелюбність, порядність, чесність розцінюються як дивакуватість. Композиційно проблема визначення героїв вирішується як поліфонія головного конфлікту, багатоголосе звучання якого нагадує сув’язь інструментальних партій в оркестрі.

Нанизування мікроконфліктів однієї теми нюансує головний мотив. Різні герої знаходяться на певних етапах руху по кривій: хтось лише зрушив із мертвої точки, інший прямує по висхідній, ще хтось падає все нижче й нижче. Межова ситуація стає аксіологічним критерієм морально-психологічних параметрів особистості. Зрушення з точки відліку засвідчує становлення особистості, сумніви – накопичення критичної маси аргументів для подолання складного випробування, а компроміс із обставинами – втрату себе. Таким чином розв'язкою латентного конфлікту “людина – система” в тональності уникання відкритого протистояння обставинам стає духова смерть персонажа, яка передре фізичній.

Прозаїк спостеріг феномен адаптування розуму свого сучасника і тримає його в полі свого чіпкого зору: пристосуванство “науковця” Михайла Золотка (*25 сторінок однієї любови, Ваш поїзд о дев'ятій*), горе-поета Коноплі (*Чужа кохана*) і професора Переяслава (*Кіоскерка на перехресті*), представників технічної інтелігенції (*Трое і одна*), педагогічної сфери (*Товариші*) тощо. Врешті-решт пристосуванство пронизує всі рівні суспільного життя: п'яту владу і мистецьку еліту (*Сподіваної жду*), правоохоронні органи, депутатський корпус (*Притча про Мутанта*).

Ідея самоідентифікації зумовила зростання “м'язової сили” української літератури початку XXI століття. У межах виразно націєцентричної парадигми важко переоцінити тему втрати свого імені, що “вибухнула” у *Притчі про Мутанта* Анатолія Мороза й *Повістинці про Потворка* (2004) Віктора Терена, в *Музеї покинутих*

*секретів* (2010) Оксани Забужко й *Записках українського самашедшого* (2011) Ліни Костенко.

Втрата націотворчої ідеї активізує кримінальний елемент і штовхає індивіда до прірви небуття – такий акцент проблематики детективу *Убивство, про яке ніхто не хотів знати* (1997) та *Притчі про Мутанта* (2004). Мотив злочину та покарання зумовив концентричність побудови сюжету *Убивства, про яке ніхто не хотів знати*. Процес роздвоєння особистості, власника і громадянина, охоплює різні рівні свідомого та підсвідомого. Кожен новий виток сюжету відкриває то суспільні, то особистісні проблеми “загубленості” Дикого. Межовий часопростір несе екзистенційне навантаження, внаслідок чого отримує форму сакрального.

Ідея загубленої української людини часу великої Руїни покладена в основу історичного роману *Хоть* (2002). Сучасник відчуває притягальну силу трагічної постати гетьмана Петра Дорошенка, прозваного Сонцем Руїни. Прозаїк розробляє проблематику світовідчуття українців періоду Руїни в дусі екзистенціалізму, висвітлює сум'яття героя в момент межового потрясіння: на його очах скарано на смерть полковника Поповича. Віддаляючись від події у просторі й часі, гетьман Дорошенко наближається до розуміння офіри Поповича, тому задля збереження решток України від нищення гетьман готовий віддати булаву Самойловичу. Фабулу твору можна було б звести до тривалого воєнного протистояння кількох таборів та їх очільників, та головне поле битви – в душі Петра Дорошенка.

Автор знає ключ до того колективного підсвідомого, що дримає в кожній людині, він знаходить найкоротший шлях вразити нашу уяву, бо ж таємниця завжди має притягувальну силу. Чому запальний Мурашко вибрав таку ж лицарську смерть, як і його батько, – на палі? Щоб пізнати в останні миті земного існування щось таке, заради чого жив? На помежів'ї буття зустрічаємо в романі легендарного Івана Богуна. Він зупинився у лісовій хатині-паланці, наскрізь просякнутій алегорією вибору: вікна виходять на захід та схід. Та Богун не бачить сенсу в підтримці жодної зі сторін. За мітологічною символікою, ліс – то візуалізовані сумніви. Вони зумовлені усвідомленням безглуздя воювання проти самих себе. Символіка пейзажу та інтер'єру працює на мету – максимально досягти напруження рецепції межової ситуації. Абсурдність вибору майстерно передається нагнітанням настрою безвиході, знесилення, усвідомлення Богуну власного трагічного кінця.

Конфліктний вузол у *Хоті* зав'язаний по-постмодерністськи: тут і клясичний конфлікт між почуттям та обов'язком, і головний конфлікт романтизму між ідеалом та дійсністю, й екзистенційні питання, на які читач має відповісти сам. Між двома полюсами конфлікту – відкритого (шекспірівського) і прихованого буденністю (чеховського) – письменник вплітає конфлікт-дискусію, властивий драмі Генрика Ібсена, Бернарда Шов, пізніше пересмислений Жан-Поль Сартром та Альбером Камю. Питання про сенс життя, довкола якого змодельовано сюжет, анонсує твір та ув'язує життєписи доль, одні з яких висотою духу

та офірою схожі на агіографії, інші є алегорією ницости й жадібности. Постмодерністська позиція Анатолія Мороза виявляється у тому, що автор фактично нищить себе, стаючи критиком і пропонуючи одну з інтерпретацій множинности текстів [18, 14].

Поглинений марнотратством буденности, програміст Мутант наблизився до кризи середнього віку, який передбачає переоцінку почуття власної гідности. Однак він, креативний і самодостатній, відчуває розхитування структури психологічного часу, ослаблення взаємодії з минулим, втрату теплих родинних почуттів. Пробудження серця стає опонентом розумові героя. Спонукою до змін і, відповідно, внутрішнього конфлікту стає жінка. Кохана. Мати. Батьківщина. Триєдність образу вбирає в себе чуттєвість як головну ментальну ознаку українців (за Олександром Кульчицьким). Архетип України визначає аксіологічну домінанту твору. Для раціонального Мутанта віддати себе емоційній стихії – крок, що межує з божевіллям. Позицією “стороннього” він зруйнував власний світ. Внутрішня драма героя – в усвідомленій приречености на поразку, бо ворогом є велике Ніщо у спелілій душі.

Критики традиційно розглядали твори Анатолія Мороза з позицій соцреалізму. Але творчий доробок письменника, за винятком хіба що *25 сторінок однієї любови*, не вписувався в рамки канону. Не імпонували йому ідеальний герой, “роман-ілюстрування” і “роман перевиховання”; Анатолій Мороз раз і назавжди відмовився від однозначности зображення характерів, а точніше, надавав перевагу мистецькому поліфонічно-

му вираженню. Відчуття провини і фатальної приреченості у боротьбі з форс-мажорними обставинами – іманентні риси стильової манери пізнього періоду творчості мистця. Із циклічності межових ситуацій і людських драм виростає художня правда психологізму межового буття українського народу, репрезентована національно-гуманістичним і соціально-філософським романним мисленням письменника, який унікав естетизації советської ідентичності, передбачав крах системи і терпляче котив під гору свій камінь «будителя» суспільної та національної свідомості.

### Bibliography and Notes

1. Бернадська Ніна, *Крізь час*, «Літературна Україна», Київ 1984, 20 грудня, с. 4.

2. Брюгген Володимир, *Не написано*, «Літературна Україна», Київ 1967, 7 лютого, с. 3.

3. Брюховецкий Вячеслав, *Испытание гласностью, или «Давайте говорить...»*, «Вопросы литературы», Москва 1987, № 3, с. 83–111.

4.. Волынский Константин, *Живая вода*, «Литературная газета», Москва 1964, 11 января, с. 1–3.

5. Дзюба Іван, *Від схем до синтезів дійсності*, «Вітчизна», Київ 1986, №6, с. 170–176.

6. Дончик Віталій, *Поступ і суперечності*, [у:] Агеева Віра та ін., *Діалектика*

*художнього пошуку: Літературний процес 60 – 80-х років*, Київ: Наукова думка 1989, с. 3–20.

7. Захарчук Ірина, *Війна і слово: мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму*, Луцьк: Твердиня 2008, 346 с.

8. Зборовська Ніла, *Шістдесятники*, «Слово і час» 1999, № 1, с. 74–80.

9. Логвиненко Олена, *Втеча від власного спокою?..*, «Молода гвардія» 1985, 18 вересня, с. 4.

10. Марко Василь, *Анатолій Мороз: Нарис творчості*, Київ 1988, 207 с.

11. Марко Василь, *Думкою осяяний світ*, [у:] Мороз Анатолій, *Твори: У трьох томах*, Київ: Дніпро 1987, Том 1, с. 5–14.

12. Мороз Анатолій. *Про народність у літературі: Літературно-критичні нотатки*, «Вітчизна» 1958, № 3, с. 179–196.

13. Садковский Вацлав, *Проблемы социалистической эпикки*, «Вопросы литературы» 1978, № 12, с. 11–7.

14. Санов Л., *Так хто ж переміг?.. (Полемічні нотатки)*, «Радянське літературознавство» 1975, № 8, с. 35–42.

15. Саранчук Віктор, *Герої живуть серед нас*, «Дзержинець» 1963, 17 грудня, с. 4.

16. Слабошпицький Михайло, *Тризе, або таємниця творчості*, «Київ» 2004, № 7–8, с. 147–156.

17. Хархун Валентина, *Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук*, Київ 2010, 39 с.

18. Baudriyar Jean, *Fatal Strategies crystal revenge*, New York 1990, 81 pp.