

**МІЖ СЕЛЕПКОМ І ЕКСПЕДИТОРОМ:  
ДВА ТИПИ КРУТІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕМІГРАЦІЙНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

У статті досліджується функціонування образу крутія в українській еміграційній літературі. За основу аналізу взято повість “Щоденник національного героя Селепка Лавочки” Ю. Тиса-Крохмалюка та цикл сатиричних повістей про Гната Кіндратовича З. Дончука. Простежено жанрові особливості пікарескної прози, а також детально розкрито риси “крутіїства” в аналізованих творах. Автор робить висновок про те, що повісті з двома типами крутіїв репрезентують широку гаму соціальних змін, крізь які пройшли українці в середині ХХ ст. Простака Селепка Лавочка відзначається готовністю боротися не тільки за індивідуальну, а й національну свободу, тоді як авантюрист Гнат Кіндратович виявляє риси нігіліста, котрий постійно змінює маски заради корисливої мети.

*Ключові слова:* пікареска, образ крутія, українська еміграційна література, сатира, Ю. Тис-Крохмалюк, З. Дончук.

*Oleksandr Wesheleni. Between Selepko and a forwarding agent: two types of picaro in Ukrainian émigré literature*

The article explores the figure of picaro in Ukrainian émigré literature. The research is based on the novel “The Diary of the National Hero Selepko Lavochka” by Yu. Tys-Krokhmaliuk and Z. Donchuk’s cycle of satirical stories about Hnat Kindratovych. The author traces various genre characteristics of picaresque prose and its evolution in the 20th century, and analyses the typical features of picaro in the texts under scrutiny. Both texts depict two types of picaro and thus represent a wide range of social changes experienced by Ukrainians in the middle of the 20th century. The simpleton Selepko Lavochka fights both for his personal and for national freedom, while the adventurer Hnat Kindratovych shows himself as a nihilist who frequently changes his masques for selfish purposes.

*Key words:* picaresque, picaro, Ukrainian émigré literature, satire, Yu. Tys-Krokhmaliuk, Z. Donchuk.

Літературний процес у національному та світовому вимірах однаково проходить етапи жанрового та тематичного збагачення, яке супроводжується еволюцією формальних ознак мистецтва слова. ХХ століття стало добою переосмислення фактично всіх етапів розвитку літератури, що значною мірою посилило тяжіння до постмодерної свідомості після Другої світової війни. Водночас багато національних літератур уперше отримали можливість рухатися в різних векторах, враховуючи, зокрема, запити суспільства на актуальну та гостросюжетну прозу. Саме в цей час українські письменники активно “компенсують” ті сегменти та шари літератури, котрі з огляду на перебування під імперським колоніальним тиском не могли з’явитися в попередні століття.

Поява перших зразків авантюричних романів та їхніх модифікацій (твори В. Винниченка, М. Йогансена, С. Ордівського та ін.) відбувалася скоріше наперекір становищу української нації, адже, скажімо, більшість жанрів пригодницької літератури в підсоветській Україні вже з середини 1920-х рр. підпадали під ідеологічну кон’юнктуру соцреалізму, а деякі з них, добре відомі й поширені в європейських країнах, змогли сформуватися лише в 1960–1970-х рр. Так, “Аристократа з Вапнярки” О. Чорногуза (написаного у 1970-х рр., але виданого лише у 1979 р.) дослідники вважають першим “повноформатним” українським сатиричним романом [7, 145] і зараховують до поодиноких виявів шахрайського (крутіїського) роману у вітчизняній літературі [10, 622]. При цьому, безперечно, не враховується такий малодосліджений сегмент письменства, як література української еміграції, зокрема повоєнної доби. Лише подекуди натрапляємо на оцінку крутіїських повістей в еміграції у працях та виступах І. Костецького [див.: 13], І. Качуровського [див.: 8] та ін.

Потреба відшукування та вивчення українських крутіїських повістей пов’язана з тим, що цей жанр стає серйозним маркером в історії національних літератур,

адже генологічно вважається одним із перших зразків класичного роману та його атрибутів. На думку російського вченого В. Кожінова, саме іспанський пікареский (крутійський) роман слід вважати першим етапом історії романного жанру “як нової гілки епічної творчості”, тоді як лицарські романи були лише модифікацією героїчного епосу [9, 130].

Як відомо, першим твором пікарескої літератури стала анонімна іспанська повість “Життя Лазарка з Тормесу та його щастя й злидні” (заголовок подається за українським перекладом М. Палія, виданим в Аргентині 1970 р. [див.: 6]), в якій головний персонаж, почергово служачи у сліпця, священника та шляхтича (гідальго), бореться за власне виживання за допомогою хитрощів та обману. На прикладі Лазарка в іспанській літературі постав цілий пласт творів, у яких центральними персонажами ставали шахраї, волоцюги, пройдисвіти, тобто пікаро (крутії). Найважливішим чинником приналежності твору до жанру крутійської прози став тип головного персонажа, котрий формує навколо себе особливий хронотоп [2, 411].

Визначальні риси персонажа-крутія – це його бажання уникати будь-якої праці й постійний пошук засобів наживи (не лише матеріальної). Як твердить В. Кожінов, “сама мета – добування грошей – одразу ж зникає за бешкетним і повним вигадливістю вчинком і авантюрним духом героя, який чи не більшою мірою радіє зухвалій витівці, відчуттю бурхливого життя, ніж корисливому результату” [9, 152]. Відштовхуючись від згаданої концепції походження роману, можемо стверджувати, що середньовічні зародкові етапи романного нарративу сформували два типи центральних персонажів, довкола яких може розвиватися сюжет та опис: героя та пікаро. Якщо герой традиційно проходить певні випробування (не конче будучи позитивним типажем), то пікаро, як зазначає М. Бахтін, “не витримує <...> жодного випробування чи спокуси, він не вірний нічому, всьому зраджує, – але цим самим він вірний собі, своїй антипатетичній, скептичній установці” [1, 164].

Наявність пікаро в літературі покликана звільнити її від надмірної патетики й односторонності. Той-таки М. Бахтін стверджує, що крутії в літературі “відновлюють публічність людського образу”, оскільки їхнє буття (що є насправді віддзеркаленням чужого буття) всуціль вивернуте назовні [2, 412]. Саме тому головними художніми засобами будь-якої пікарески стають гротеск, пародіювання та травестіювання. І. Костецький, говорячи про необхідність ширшого впровадження пародійного дискурсу в літературі ХХ ст., мотивував це передусім потребою десакралізації суспільних відносин: “Щоб наново прихилити увагу до потреби “вчитись, думати, читати” або до відповідальності за “мільйонів стан”, я повинен різко знизити семантичний ряд. <...> Я мушу помножити Дон Кіхота на Чарлі Чапліна, поставити його в ситуації Остапа Бендера, Гната Кіндратовича. Щойно тоді його любов до людства, чистота його помислів стане явною не декларативно, не за мовною інерцією, а об’ємно, літературно-предметно” [13, 41]. Така своєрідна апологія крутіїства аж ніяк не означала відкидання концепції героїчного, натомість указувала на потребу “спустошення слова” (М. Бахтін) та доповнення традиційного світогляду, що побутував в українській літературі ХХ ст.

Пікаро повністю ігнорує суспільні моральні норми, водночас викриваючи риси аморальності в інших. Тому твори, зосереджені навколо пригод крутії, наповнюються “документальними проблисками історичної реальності” [17, 4], часто подаючи сатиричну картину окремого суспільства. За спостереженням В. Миленко, “літературний жанр пікарески, будучи історичним продуктом європейського соціально-політичного катаклізму XVI–XVII ст. (“доби волоцюжництва”), незмінно відроджується в літературі “переходових” періодів,

коли особливої актуальності набуває екзистенційна проблема виживання” [11, 95]. У ХХ ст. такими періодами слід вважати ситуації під час та після обох світових війн, які дали поштовх радикальним соціально-політичним змінам.

Саме в цей час образи крутіїв (“сучасних пікаро”) набувають індивідуальніших рис, в основі чого лежить розщеплення образу класичного пікаро на два головних підвиди – авантюриста і простака. Подібне розмежування проводить і К. Шахова: героїв пікареского жанру вона ділить на “активного рицаря плаща і шпаги” та “наївного простака” [15, 184]. Для ілюстрування цих двох типажів часто розглядаються титульні персонажі романів “Сповідь афериста Фелікса Круля” Т. Манна та “Пригоди бравого вояка Швейка” Я. Гашека. У випадку Фелікса Круля маємо, за словами В. ван дер Віла, “нарцистичного естета, який живе в розквіті свого театралізованого самозадурювання” [18, 30], натомість в образі Йозефа Швейка за маскою ідіота прихований хитрий крутії, котрий саботажем та різними витівками уникає небажаних подій. До того ж, вважає В. ван дер Віл, Швейк зіштовхується не з прямим вибором між чесністю та фізичним виживанням, а з вибором між хитрою позицією протистояння у співпраці з керівництвом та втратою власної особистості й гідності через їхнє принизливе невігластво [18, 29]. В очах героя керівники всіх рангів та сфер – це лише персоніфіковані маски ідеологічної й політичної влади, натомість Швейк стоїть осібно й на противагу цим постатям.

Українська еміграційна література на матеріалі Другої світової війни змогла витворити яскравий типаж національного героя-простака на ймення Селепко Лавочка. Саме слово “селепко” ввійшло в український мілітарний фольклор у часи битви під Бродами: так жартома називали одне одного члени дивізії “Галичина”, також воно стало синонімом “рекрута”. Раніше слово “селепкуватий” у колі львівських батярів міжвоєнної доби вживалося щодо недолугих людей [16, 199]. Поряд із численними анекдотами в журналах “Мітла” та “Вісті комбатанта” цей персонаж отримав повноцінну книжкову репрезентацію у “Щоденнику національного героя Селепка Лавочки”, який без зазначення авторства виходив у 1954 та 1982 рр. Автором тексту був колишній учасник дивізії “Галичина” Ю. Тис-Крохмалюк.

Оповідь у творі ведеться від першої особи й має форму інтимного, часом досить лаконічного щоденника. Перед- та післямову до видання також пише нібито сам Селепко Лавочка. Зав’язка сюжету раптова: героя у трамваї ловлять поліцаї і збираються вислати на примусові роботи. Селепко з перших же рядків натягає маску простака, і тому не одразу стає ясно, чому герой так спонтанно вирішує “піти в Дивізію”. Якщо приглянутися до конденсованого опису його перебування в таборі ув’язнених, то стає зрозумілим, що наратор навмисне вивертає навспак події, які з ним там відбулися: “Я спав добре й спокійно цілу ніч. Ранком заявив, що зголошуюсь до Української Дивізії. Зараз же випустили” [16, 11]. Попри патріотичне піднесення (скоріше удаване), він усе ж намагається вислизнути з-під призову: “До карти покликання причепив з-під споду сто марок. Референт був у відпустці, не вдалося. Сто марок подарував Мелянії” [16, 12]. Отже, як і у випадку Швейка, юнак не дуже то й прагне йти у військо, навіть маючи цілком патріотичні почуття до України (з яких дуже часто сам він іронізує), адже служити доведеться інтересам не власної нації, а окупанта.

Перебування в таборі вишколу й на фронті Селепко описує в колоритних деталях, більшість із яких анекдотичні, часто йдуть йому на шкоду. Він проходить школу життя подібно до того, як іспанський пікаро Лазарко вивчає суворі уроки через знуцання жорстокого сліпця. Тож намагання героя уникати неприємностей через блазнювання не завжди має очікуваний наслідок.

Та все ж за Селепком (а скоріше селепками) закріплюється характеристика “зверху дурний, всередині мудрий” [16, 22].

Для Г. Чумаченко та Я. Ласовського, авторів соціально-критичної розвідки “Безсмертний селеп”, селепки уособлюють тих українців (передусім галичан), яких було вирвано зі звичного середовища й перенесено туди, де вони були приречені пережити культурний шок [14, 13]. По суті, дослідники з діаспори вбачають у культивуванні провінційності в середовищі повоєнної еміграції вияв її “селепізації”, що ніби і є формою виживання (крутіїства) в умовах соціальних та історичних зрушень, однак не дає змоги розірвати зі звичкою затишної пасивності, передусім інтелектуальної. Зрозуміло, що негативне ставлення частини емігрантів до “селепків” було зумовлене прагненням подолати в собі цей комплекс, але такі діячі, як Ю. Тис, намагалися тверезо й водночас із гумором оцінити роль селепків у становищі переселенців: “Селепко може попсувати вам смак на добру їжу й найкращу дівчину, може довести до роздратовання і гніву. Але селепко є теж сердечний і добрий друг, він віддасть вам усе своє, коли ви є в біді, він знає, що таке спільна доля, він цінить товарицькість понад усе” [16, 202]. Крутіїство Селепка Лавочки, будучи менш помітним, ніж у гашеківського літературного прототипа, дає змогу все ж побачити ті стратегії, що їх обирав українець у коловороті жорстокої війни, в яку він потрапив не з власної волі, але в якій прагнув зберегти свою тотожність і протистояти зовнішнім спробам стерти його ментальний світ.

На кінець війни Селепко Лавочка постає як свідомий захисник інтересів незалежної України, от тільки історичні реалії не сприяють тому, аби ці вольові риси могли стати рушієм національного визволення. Селепків чекає “добровільний” полон у таборах Європи, тож герой повісті, попри запевнення “Буде війна!”, роздумує вже про кращі часи на чужині: “Може, сядемо колись при столах, цей і той і ось той. Одна велика родина. Броди, Банска Бистриця, Гляйхенберг, Фельдбах. Не каже один одному: ти мені не тикай, досить натикалися! А згадають разом, приміром, майбутній мільйонер з дідом, ті часи, в яких дуже мало надій на рятунок, а багато місця на відвагу, гумор і віру!” [16, 196]. Як і пікаро-авантюрист часів Першої світової Іван Цяпка (поема “Скоропад” Р. Купчинського), пікаро-простак Селепко Лавочка на війні – не засіб “висміювання модусу героїчного” (Р. Семків [12, 99]), як це притаманно Швейкові чи Санчо Пансі, однак через його долю бачимо протистояння “маленької людини” величезній системі політичної та соціальної доктрини ХХ ст. у час її особливого загострення.

Якщо західноукраїнська течія еміграційної літератури дала життя образу “українського Швейка”, себто крутія-простака, письменник-“східняк” З. Дончук зосередився на розвитку авантюрного персонажа, який був, по суті, конструктором радянського суспільства. Титульний персонаж сатиричної повісті “Гнат Кіндратович” (1957) та її продовжень (“Море по коліна”, 1961; “Ясновидець Гері”, 1965; “Шалом, “Месіє”!”, 1974), виростаючи з традиції російської пікарески 1920-х рр., постає як окремий і повноцінний типаж з національними рисами українця. Тож його порівняння з Остапом Бендером має певні підстави, однак у цілому пригоди Гната Кіндратовича відтворюють суто українські реалії (Голодомор, німецька окупація, табори переселенців, життя в Америці). На відміну від більшості персонажів-крутіїв, Гнат Кіндратович із самого початку справляє враження цілком солідного працівника заводу: “в’юнкий та жвавий”, “з рухливими очима”, він носить “франтуватий швейотовий костюм” [3, 5]. Його неодмінним атрибутом і талісманом є портфель, котрий з простої речі перетворюється на символ утаємниченості та шахрайства: “В СССР портфель мав магічну силу. Не кожний грішний мав можливість його

носити. За тією шкірою ховалися – повага, респект, влада, можливість. Чим більший і солідніший портфель, тим більша увага зосереджувалася на його власникові” [3, 16].

Дія першої повісті розпочинається в 1930-х рр., відображаючи ритм життя індустріалізованої та колективізованої України. Шахрая-волоцюгу як клас на цей час уже було успішно ліквідовано (принаймні на рівні літератури), тож новітні пікаро інтегрувалися в систему советської політики та економіки. Їхне коріння, звісно ж, росло передусім з бандитських кіл півдня України, зокрема Одеси, звідки вправні пройдисвіти успішно розійшлися в партверхівку та керівництва заводів або ж займалися різними товарними махінаціями. Гнат Кіндратович в еміграції зізнається, що й сам ще до революції став “одеським знавцем породи людей”, виманюючи в селян золоті монети в обмін на фальшиві купюри “катеринок” (100 карбованців). З. Дончук змальовує советське суспільство як рай для крутіїв, адже обмеженість ресурсів створює додатковий попит на будь-що: “Крадіж та хабарі перейшли в культ, в життєвий засіб; віртуозність в застосуванні їх перейшла всі феноменальні уявлення. <...> Тож крали усі. Починаючи від безпритульного на базарі, що тікає з краденим яблуком від перекупки, і кінчаючи кремлівським диктатором, Сталіним, що крав узаконеним шляхом прибуткову вартість колгоспника та робітника” [3, 31]. Найлегше в таких ситуаціях підкупити когось предметами дефіциту та особливого статусу: сигаретами “Герцеговина”, радіоприймачем “Телефункен” чи годинником “Павел Буре”.

На тлі цього експедитор вінницької плодосушарки Гнат Кіндратович – “кмітливий”, “облесливий”, “майстер на всі руки” – опановує вміння хитрих комбінацій з продуктами та переконування службовців різних установ. Усі покладені на нього завдання він виконує навіть краще за очікуване, однак при цьому завжди вміє повернути справу на свою користь – отримати більшу оплату за відрядження, роздобути дефіцитні товари або ж потрапити на курорт за “ревматичною” путівкою. Гнат Кіндратович стає організаційним центром усіх подій, які відбуваються в повістях (навіть без його участі), адже він – “стовп, на якому обертається земля” [3, 22]. Отже, автор зосереджується на тому, аби заломити кризь призму пікаро всю епопею українства середини ХХ ст. – від індустріалізації до втечі за океан. Усі інші персонажі окреслені штрихами, водночас деякі з них супроводжують Гната Кіндратовича протягом кількох книжок (дружина Маргарита, магістр Пронька), але вони також виконують роль маріонеток у театрі крутія.

З початком війни Гнат Кіндратович міцно прилаштовується до розподільних пунктів, а під час нацистської окупації спершу очолює маслозавод, а згодом стає шефом району, постачаючи німецьким солдатам товар та українських дівчат: “Виявилось, що війна несе з собою не лише смерть, руїну та знищення, але й дає найкращі можливості для наживи спритним шахраям, пройдисвітам і злочинцям. Людське нещастя для таких категорій людей стає щастям, утіхою” [3, 72]. Так отримуємо вивернутий образ матінки Кураж (також пікаресси) – завжди заможного крутія, готового наживатися в часи соціальних катаклізмів на потребах обох сторін, що воюють.

Крім цього, він дуже швидко здатний міняти свою ідентичність залежно від ситуації та середовища. Таке почергове перевтілення помітне навіть на рівні імен, під якими виступає або записується пікаро: спершу він – Гнат Кіндратович Бобров (хоч міг бути насправді Бобром або Бобренком), у таборах “Ді-Пі” він додає закінчення -енко і стає Бобровенком, у канадській громаді українців стає отцем Ігнатієм, поринувши у світ американського люксу – перетворюється на Гері, а підігруючи намірам ізраїльських спецслужб використати його

здібності, просить називати його Гершком. За всіма цими ролями ховається все той самий Гнат Кіндратович як універсальний образ крутія з багатолітнім стажем, до того ж він підтверджує тезу про існування питомих малоросів, здатних легко переходити від своєї первинної тотожності до розмитості і пристосуванства.

У повісті-продовженні разом із іменами Гнат Кіндратович активно міняє професії, чи то пак маски, щоб знайти прожиток в умовах Нового світу: певний час він шукає наживи в образі священика-пікаро, потім намагається долучитися до когорти журналістів, письменників і навіть масонів, торгує книжками й уживаним крамом, а у другій половині твору перетворюється на авантюриста-ловеласа, котрий спершу наживається на статках вдови, а згодом і сам потрапляє в пастку молодій служниці. Після цього Гнат Кіндратович фактично залишається з нічим (дружина через зраду покидає його), тому він удається до радикального кроку – оголошує себе сиротою і проситься на всиновлення. Така інфантилізація персонажа цілком виправдана, адже це вводить Гната Кіндратовича в річище народної сміхової культури як дорослого чоловіка, котрий не здатний забезпечити собі нормальне життя й надягає маску жертви й безхатченка: “Я сам доросла дитина, беззастережно даю згоду всиновитись до будь-якої бездітної багатій родини, погоджуюсь привласнити батьківське прізвище, змінити на бажання своє ім’я, прийняти будь-яку релігію і опікуватися майном та прибраними батьками до смерті” [4, 280]. Зрештою, самé прибуття в Америку для нього було актом усиновлення, тож український емігрант убачається такою собі безрідною сиротою, котра втекла від жорстоких батьків назустріч невідомому. Так на кінець повісті Гнат Кіндратович перетворюється на гротескного блазня, учасника карнавалізованої травестії, ставши об’єктом обожнювання для артистки Фріди як чудесне поєднання синочка й коханця. Не випадково, отже, що автор прирікає свого “героя” на безглузду смерть під час зйомок фільму: осідлавши осла Мунила, Гнат-Гері дістається середини річки, де тварина в нападі шалу скидає із себе “донкіхота” та придушує його собою. Вибір такого фіналу проводить останній штрих у нещасливій крутіїській епопеї Гната Кіндратовича в образі звичайної людини, хоча вже в цьому томі автор анонсує продовження історії.

Зачином до третьої повісті “Ясновидець Гері” стає сцена в пеклі, куди цілком закономірно потрапляє Гнат Кіндратович. Звідси він “повертається” до життя завдяки операції на мозку, яка розкриває здібність передбачати майбутнє та зчитувати характер і думки людини з її обличчя. Отож утілюється мрія Гната Кіндратовича, про яку читач міг дізнатися ще в попередній повісті: “Отець Ігнатій усім своїм чуттям хотів діткнутися, пролізти і розгадати всі тайники людської душі, щоб потім сміліше залізти туди з своїми потребами. Він хотів би пізнати кожного зокрема, розгадати до ниточки, щоб знати, як перетопити, як керувати, як володіти цією тихою, але часом бурхливо гнівною, живою юрбою” [4, 99].

Перші спроби скористатися новими здібностями приводять Гері до місця схову награбованих грошей кримінального авторитета Романо Пекі. Гангстеру сниться сон із демоном, який обкрадає його, і невдовзі після цього його вбивають товариші-бандити, підозрюючи самого Романо у крадіжці. Це вияв нового ампула ясновидця Гері – своєрідного Мефістофеля, чи то пак Воланда, в американському мультиетнічному суспільстві (зазначимо, що роман “Майстер і Маргарита” М. Булгакова на той час іще не був опублікований). Згідно з типологічною класифікацією крутіїв В. Миленко таку іпостась можна назвати “біс-пікаро”. Так само демонічно викриває Гері представників старого російського дворянства. Про свою “місію” він говорить так: “Моє призначення –

вкривати фальш, демаскувати негідників, вказувати проповідникам моралі, що вони самі розпусники, сторожам законности показувати, що вони злодії, носіям фальшивих чеснот і облудним правдоносцям доводити, що вони брехуни, ганебним срібллюбцям стягати маску щедротности” [5, 186]. Саме в цій повісті пікаро цілковито відділений від світу інших людей, оскільки, як зауважує М. Бахтін, крутії має властивість, а також право бути чужим у цьому світі та не солідаризуватися із жодним життєвим постулатом, адже він бачить назовні кожну брехню [2, 412]. Функція Гната Кіндратовича, як і раніше, – розвінчувати усіх, із ким він стикається. Однак сюди додається ще інфернальність його нової маски, котра наводить жах на приземлених, “смертних” крутіїв.

Як бачимо, цикл повістей про Гната Кіндратовича охопив значний часовий пласт історії українців в СРСР та в еміграції (1930–1970 рр.), водночас розтягнувшись у своєму виході на 15 років. За цей час образ “експедитора” став набутком еміграційного українства так само, як і “селепко”, з різницею в тому, що потенційно він резонував чи не всю епопею “великого ісходу” та був маркером українського крутіїства в добу історичних катаклізмів. Водночас як затурканий Селепко Лавочка, так і малорос Гнат Кіндратович позначили собою процеси кризи української ментальності серед значної частини емігрантів, котрі в умовах Нового світу законсервували свою духовність і зумовили її деформацію, друга грань якої – у формі схожій провінційної “шароварщини” – розвивалася й у підсоветській Україні.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Слово о романе: к вопросам стилистики романа // Бахтин М. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Языки славянских культур, 2012. – Т. 3: Теория романа (1930-1961 гг.). – С. 9-179.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Языки славянских культур, 2012. – Т. 3: Теория романа (1930-1961 гг.). – С. 340-503.
3. Дончук З. Гнат Кіндратович. – Філадельфія: Перемога, 1957. – 197 с.
4. Дончук З. Море по коліна. – Філадельфія: Накладом автора, 1961. – 295 с.
5. Дончук З. Ясновидець Гері. – Філадельфія: Накладом автора, 1965. – 262 с.
6. Життя Лазарка з Тормесу та його щастя і злидні / Пер. з ісп. М. Палія. – Буенос-Айрес: Видавництво Юліана Середяка, 1970. – 102 с.
7. Зуб І. “...І критичний пафос” // Діалектика художнього пошуку: літературний процес 60-80-х років. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 108-150.
8. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. – Кн. II. – К.: ВД “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 376 с.
9. Кожинов В. Происхождение романа. – М.: Советский писатель, 1963. – 440 с.
10. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
11. Миленко В. Пикареска в російській сатиричній прозі 1920 – 1930-х років: к проблеме жанра // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. – Вип. 3 (47). Літературознавство. – Ч. I. – Харків, 2006. – С. 95-102.
12. Семків Р. Швейк і Цяпка: між сатирою і пропагандою // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Вип. 33: Теорія літератури та порівняльне літературознавство. – Львів, 2004. – С. 95-100.
13. Соловій Ю. Відвідини “На горі”. Спроба інтерв’ю з додатком практичної есхатології // Сучасність. – 1962. – № 12. – С. 30-46.
14. Чумаченко Г., Ласовський Я. Безсмертний селеп // Критика. – 2005. – № 12. – С. 13-16.
15. Шахова К. “Нічний черговий” Ірвіна Шоу // Всесвіт. – 1979. – № 5. – С. 183-189.
16. Щоденник національного героя Селепка Лавочки. – 2-е вид. – Торонто; Нью-Йорк: Накладом Братства колишніх вояків I-ї Української дивізії УНА, 1982. – 208 с.
17. Ife, B. The Real and its Effect in the Spanish Picaresque // *New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies.* – 1991. – N 11. – P. 3-12.
18. Van Der Will W. Aspects of the Neo-Picaresque in Twentieth-Century German Literature // *New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies.* – 1991. – N 11. – P. 24-40.

Отримано 15 жовтня 2013 р.

М. Вінниця

