

**МЕТАТЕКСТОВА ОСНОВА ТА СТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО МІФУ
ПРО ТВОРЦЯ У ДРАМІ М. АРБАТОВОЇ «ЗАЗДРІСНИК»**

*О. Г. Штепенко, канд. філол. наук, доцент
Херсонський державний університет,
вул. 40 років Жовтня, 27, м. Херсон, 73000, Україна
E-mail: alexshtep69@gmail.com*

Роботу присвячено аналізу метатекстової основи драми «Заздрісник» російського драматурга М. Арбатової та створенню на її основі авторського міфу про творця в процесі актуалізації пошуку власної ідентичності в передкризові періоди культурних перетворень.

***Ключові слова:** авторефлексія, автоінтерпретація, метадискурс, метатекст, самоідентифікація.*

У процесі передчуття літературою передвістя історико-культурних зламів й слідує за нею ознак перехідності та загострення екзистенційних протиріч літературний феномен авторефлексії набуває вагомому вектору переоцінки художньої спадщини.

Визнаючи перетин досвіду нещодавнього літературного минулого із сучасною літературою, дослідники найчастіше говорять про вплив, а не про саморефлексію літератури, тобто про повторну актуалізацію парадигми (І. С. Заярна, О. А. Лекманов, Ю. І. Левін, М. Липовецький, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. А. Пахарева, Т. В. Цив'ян). Також учені виділяють важливі типологічні риси перехідного мислення, характерного для зазначеного періоду, що стають основою художньої свідомості та впливають на сутність автоінтерпретації творчої особистості (М. П. Абашева, В. А. Гусев, Н. І. Ільїнська, О. А. Кривцун, Г. Ю. Мережинська, В. І. Силантьєва, Л. А. Чорна, Н. А. Хренов, та інші). На думку О. А. Кривцуна «властивості перехідності відображають саму природу художньої свідомості» [6, с.423]. Стосовно таких «властивостей» мистецтва М. Абашева зазначає, що пошук «об'єднувальних начал» в «різноспрямованій динаміці масивів, що утворюють літературу, майже безнадійний», але можливий на умовах врахування того, що «центр картини змістився за її раму, на хитку межу мистецтва і життя, в точку, що об'єднує ці начала в особистість художника» [1, с.7]. Означені вектори наукового пошуку свідчать про **актуальність постановки проблеми** системного вивчення авторського самовизначення письменників під час, що передє культурному зламу. **Важливість такого підходу обумовлена** до того ж й відсутністю чіткого послідовного варіанту розв'язання проблеми письменницької самоідентифікації рубежу ХХ – ХХІ століть.

Метою статті є визначення метатекстової основи драми «Заздрісник» російського драматурга М. Арбатової в процесі актуалізації художніх орієнтирів авторської рефлексії в передкризові періоди культурних перетворень.

У процесі аналізу постає низка наступних **завдань** роботи:

- проаналізувати метатекстову основу п'єси М. Арбатової «Заздрісник»;
- дослідити авторефлексійну модель, що реалізується у художньому тексті М. Арбатової у вигляді авторського міфу про творця;
- простежити напрями авторської інтерпретації екзистенційних інтенцій у творі.

За **об'єкт** цієї статті править метатекстова драма М. Арбатової «Заздрісник», а **предметом** постає сукупність векторів, за якими реалізується у художньому просторі метадрами авторський міф про Юрія Олешу.

В роботі провідним **методом дослідження** обрано типологічний метод з метою виявлення подібностей і відмінностей металітературних установок автора обраного для аналізу художнього твору та демонстрації полівекторності авторефлексивних пошуків письменниці.

Досвід М. Арбатової показовий тим, що вона, як і письменники попереднього літературного покоління, в кінці 1970-х років заново переоцінює художню спадщину минулого, виробляє власну програму «відносин відношення мистецтва до дійсності» [4, с. 6]. Письменниця прагне визначити в ньому ту знакову фігуру, яка могла б сприйматися як втілення новаторства, долі творця і літератури певної доби в цілому. Фактично гостро стоїть питання пошуку ракурсу авторефлексії та призми, крізь яку можна розглянути комплекс філософсько-естетичних проблем, загострених перипетіями ХХ століття.

Об'єктом для авторефлексії у драмі М. Арбатової «Заздрісник» обирається Ю. Олеша, письменник-новатор, що залишився недооціненим, ба навіть зганьбленим критикою і громадськістю, так званий маргінал, оброслий негативними міфами, чия творчість визнана на офіційному Парнасі «шкідливою» для молодого покоління.

Звернення до такої «периферійної» постаті, яка репрезентується центральною, вказує напрям для майбутніх пошуків, свідчить про відмову М. Арбатової орієнтуватися на «магістральні» зразки, про прагнення знайти несподіваний, альтернативний вихід з культурної ситуації, яка сприймається письменниками як кризова. Ю. Олеша не приймав соціальних змін і залишив унікальні взірці художньої авторефлексії перехідних станів, осмислені в його творах «Заздрість» і «Ні дня без рядка» з наданням різних образних варіантів самоідентифікації. Зазначимо, що Ю. Олеша у своїх творчих пошуках був схильний до міфологізації.

Розмірковуючи про закономірності міфологізації письменницьких постатей М. Епштейн відзначає кілька важливих моментів. Перший – це втілення в постаті творця якогось нерозв'язного протиріччя. (за Г. Мережинською, «міф є універсальним медіатором, який подібні протиріччя врівноважує» [7, с. 120]. Другий – наявність в підоснові власного авторського міфу, який стимулює подальшу міфотворчість. «При цьому міфологічна значимість письменника не обов'язково відповідає його літературним достоїнствам. Достоевський не став міфом, а Надсон став, Есенін став. Але і Пушкін став, а ось Грибоедов не став. Які потрібні умови, щоб письменник став міфом? Насамперед, потрібно, щоб він встиг втілитися в якого-небудь персонажа, бажано ліричного. Поети, як правило, стають міфами, тому що вони створюють свій власний образ, в якому вигадка і реальність сплавляються в єдине ціле» [10, с. 4]. Наступний стимул – це трагічна нереалізованість, смерть обірвала ті творчі і життєві потенції, які й додумує міф. «Письменник стає міфом, бо не дожив, не дописав, не довиразив себе, – так принаймні ми думаємо про нього і за нього. Помер і забрав свою загадку з собою, а нам тепер її розгадувати». Тому-то поряд з Пушкіним ми маємо ще міф про Пушкіна; пушкінське, що не втілилося в самому Пушкіні, живе тепер і поза самим Пушкіним. Воно не відбулося в одній біографії, зате відбувається у всій російській літературі, відбувається з Лермонтовим і Достоевським, з Ахматовою і Набоковим, з усіма нами. Те, що не встигло розгорнутися в часі, згущається у вічний прообраз. <...> Міф – відплата за недожите... » [10, с. 5].

Всі ці закономірності знаходимо в драмі М. Арбатової, але в дещо завуальованому вигляді, оскільки твір призначався для життя на сцені в застійний період і в умовах цензури. У п'єсі багато що будується на підтекстах, натяках, подвійному кодуванні.

У метатекстову основу п'єси входять не тільки твори Олеші, факти його біографії, але і міфи про письменника, змодельовані ним самим або ж сучасниками. Об'єктом рефлексії обирається фігура зовні компромісна. Знаменно, що Ю. Олеша сам створив двоплановий міф про себе, в якому спостерігається певна серединність. Частина міфу приймалася режимом, а новим поколінням в особі М. Арбатової вона переглядається. Перший план – це «зздрісник», що походить від назви роману «Зздрість» і самовизначення героя твору Кавалерова, який є іронічною і пародійною маскою, провокує проблему авторської самоідентифікації. Саме в такому запропонованому ключі став сприйматися і сам письменник. В рамках такого міфу втілюється амбівалентно трактований образ «відсталого» від соціального прогресу письменника, який усвідомлює свою «архаїчність». Це образ-медіатор між крайнощами, середина між полюсами «свій» і «ворог». У такій системі координат «зздрісник», що відстав, виступає в ролі нешкідливого і навіть стражденного маргінала. Відзначимо два важливих моменти, по-перше, «архаїст» є образом архетипічним, характерним для перехідного мислення і кризових епох. І, можливо, цим поряд з іншими факторами він заінтригував творчу уяву М. Арбатову, яка рефлектує наростання нового культурного переходу. По-друге, скромну роль «зздрісника» руйнує в романі сам Ю. Олеша, наділивши героя неймовірно яскравим баченням світу, надмірним артистизмом і навіть свого роду юродством, змушує шукати у творі другий, зворотний сенс. Зауважимо, що цей артистизм, театральність рефлексивного образу героя М. Арбатова повною мірою використала в своїй п'єсі.

Зауважимо, що змодельований самим письменником міф був підхоплений, інтерпретований, наприклад, з акцентом не на «архаїчності» як відставанні від революційного часу, а на ганебному компромісі. У самосвідомості опозиційної інтелігенції 1970-1980-х Юрій Олеша перетворився в знакову фігуру, яка символізує поразку і навіть трагедію таланту, що втратив можливість і сили творити в жорстких умовах тоталітарної держави. На відміну від героїчних постатей і жертв режиму, він не загинув, але замовк. Крайній розвиток цієї концепції, доведений до сприйняття Олеші як символу конформізму, реалізовано у книзі А. Белінкова «Здача й погибель радянського інтелігента», що вийшла в Мадриді в 1976 році, та була видана російською мовою наприкінці 1990-х з передмовою М. Чудакової. В ній створюється міфологізований образ слабкої людини, що ухиляється від бою (в символічному значенні) і від жертвового призначення інтелігента. Трагізм долі саме і трактується як результат невідповідності архетипній високій ролі «письменника-борця», «жертви», «пророка» і життєвої середньої позиції Ю. Олеші, що і породжує сюжет нездійсненності, загубленого таланту (саме ці «міфотворчості» увиразнює М. Епштейн). «Трагічна доля Юрія Олеші, який за своєю художницькою фізіологією був, безсумнівно, великим письменником, у тому, що він не став ним тому, що ніколи не робив нічого сам... Він плів у баржі епохи і не прагнув передати керма. Він катив в омнібусі вітчизняної словесності і не намагався вплинути на маршрут. <...> Взагалі він жив тільки так, як ніби його самого, його волі, влади не існувало, а існували лише: епоха, обставини, закономірність, необхідність, процес. Він думав, що для того, щоб опанувати професією чудового письменника, треба не покладаючи рук створювати чудові метафори. Він не розумів, що потрібні важливіші речі: сміливість не слухати натовп, все вирішувати самостійно, готовність до сьогохвилинної загибелі, відповідальність за все людство, впевненість у тому, що потрібно вибирати смерть... Потрібно бути мужнім, щоб мати талант» [3, с.64].

Фактично, це міф про Олешу, заснований на традиційних структурах фатальної помилки, неправильного вибору шляху, провалу випробування. Але в ньому одночасно різко загострюється питання про цінності та критерії, питання про

самодостатність «чистого мистецтва», «чудових метафор» без соціальної ангажованості.

Примітно, що в п'єсі М. Арбатової міститься діалог з таким міфологічним трактуванням і актуалізуються задані ним опозиції «слабкості» / «сили», «споглядальності» / «дієвості», «інфантильності» / «зрілості», «особистого» / «громадського».

Паралельно в 1970-ті роки реалізувалася спроба вписати долю Ю. Олеші в загальну міфологічну модель – складного шляху до революції. За зауваженням М. Чудакової у статті «Без гніву і пристрасті» [5], цей сюжет пошуків і щасливого віднаходження себе в ідеалах революції був характерний для великої кількості ранніх автобіографій радянських письменників. Щодо Ю. Олеші, він реалізований у монографії В. Перцова «Ми живемо вперше» [4]. У своєму творі М. Арбатова обіграє і руйнує цей міф.

До металітературних установок драми М. Арбатової ми відносимо наступні. Твір з присвятою творцеві – це драма про письменника, подібна до розповсюдженої форми метатекстів «роману про письменника». При цьому твір не є строго біографічним, він втілює авторське уявлення про митця взагалі. Не випадково головний герой не названий за іменем, а позначений як Маестро, а його молода автобіографічна іпостась - Тутті, є переосмислений наївний герой «Трьох товстунів».

Життя Маестро розігрується на сцені. Моделюється ситуація «подвійної сцени», в якій Маестро грає роль глядача, що спостерігає і переживає перипетії своєї долі. Ситуація нагадує модель читання щоденника і коментарів до нього або ж модель спогадів з поділом автобіографічного образу на дві іпостасі – іншого героя й оповідача, що підбиває життєві підсумки.

Основою авторської інтерпретації стають твори Ю. Олеші «Три товстуни», «Заздрість», «Ні дня без рядка», ранні вірші та фейлетони, надруковані у газеті «Гудок». Використовується принцип «текст у тексті» при тому, що зразок розігрується, Маестро вводиться до канви власних текстів, вони модифікуються. Метатекстовою установкою М. Арбатової стає пошук автобіографічних відповідностей у творах Ю. Олеші. Показовою є зосередженість на автобіографічній, сповідальній, щоденниковій за духом книзі «Ні дня без рядка», тобто на метапозі самого автора.

Металітературною стратегією є створення М. Арбатовою своєї п'єси за зразками творів Ю. Олеші. Автором відтворюється форма мозаїчної композиції «Ні дня без рядка», зосереджується увага на яскравості описів, робиться акцент на драматизм, театральність, використовується прийом стрімкої зміни дії і «переодягання», як у «Трьох товстунах». Інтерпретація зразків має яскраво виражену авторефлексивну природу. Натяк на учнівство письменниці міститься в словах містичного персонажа Дракона про «Трьох товстунів»: «Це дивовижна річ, і багато поколінь художників буде вчитися на ній» [2, с. 93].

У драмі наявні металітературні установки самого героя-письменника, зокрема його властивість пізнавати в ситуаціях свого життя відображення літературних зразків. Так, у своїх складних відносинах з невірною Суок він вбачає знайомі літературні епізоди: «У цій сцені є щось від Меріме» [2, с. 93].

Метадискурс п'єси багато в чому формується завдяки тому, що сам герой-письменник (який представлений у двох іпостасях – Маестро і Тутті) постійно розмірковує про творчість. Всі основні параметри метапозичії Ю. Олеші беруться М. Арбатовою з книг майстра і спогадів про нього. Вони найчастіше озвучуються персонажем на ім'я Маестро, котрий уособлює авторське уявлення про Ю. Олешу. Знаменно, що роздуми Маестро про літературу і творця звернені одночасно і до часу життя письменника, і до сучасності. Відтак, перші слова героя, якими відкривається п'єса, промовляються в залу: «Я думаю, в епоху быстрых темпов

художник должен думать медленно. Вы слышите? Это касается, кстати, не только художников. Это касается всех людей» [2, с. 69].

У підтексті це розкриває зусилля М. Арбатової переглянути художні орієнтири, актуалізовані «відлигою» і оформлені специфічно в «застійні» 1970-ті роки. Дана загальна установка знаходить приватну ідеологічну конкретизацію завдяки появі в даній сцені образу опонента. Ним стає персонаж «Трьох товстунів» легковажний Раздватрикс, що грає в даному епізоді роль молодецького радянського журналіста, який переінакшує слова Маестро в потрібному ідеологічному ключі. Таким чином, відразу ж оголюється конфлікт між вільним художником і ідеологічною системою, яка має намір ввести його в певні рамки.

«М а э с т р о (Раздватриксу) Почему вы думаете, что вы можете говорить от моего лица за меня? Почему вы смеете присваивать себе монополию на правду?

Р а з д в а т р и к с. Потому что мы разговариваем с широкими массами, а вы всю жизнь разговариваете сами с собой» [2, с. 70].

Суперечка з ідеологічної площини переводиться автором у філософську, і така пульсація спостерігається в п'єсі постійно, розкриваючи напрям руху авторської інтерпретації. М. Арбатова виводить свого героя за меж проблеми «інтелігенції і революції», розширює ракурс, зображуючи Маестро вічним, універсальним творцем, мислить категоріями «людина», «вічність», «всесвіт», «щастя», «творчість», творчий і екзистенційний поріг. Таким чином, створюється максимально узагальнена модель вільного творця – поглибленого споглядальника себе і світу.

В центрі осмислення цієї моделі у творі М. Арбатової знаходиться дискусія, в якій розгортається концепт часу в значеннях «відставання» від бурхливого потоку і не входження в нього, перебування у вічності або в міфологічній відсутності часу. Рішення проблеми знаходиться в прямій залежності від рефлексії, «слухання» самого себе. Мова йде не тільки про творця, але і про всіх людей в цілому, особливо тих, які живуть в динамічні часи змін.

«М а э с т р о. <...> Вы лишаете их права слышать самих себя, самих себя!

Р а з д в а т р и к с. Они и не хотят слышать себя, они хотят строить города, заводы, печь хлеб! Вы отстали, Маэстро!

М а э с т р о. <...> Видимо, я отстал, но я совершенно не понимаю, кому нужны города, заводы, хлеб, если не будет самих людей, если будут нелюди. Мне надо уходить, мне надо прощаться, я больше не нужен. Надо написать книгу о прощании с миром. О прощании? Но у меня есть абсолютное убеждение, что я не умру. Может быть, я протяжен и бесконечен? Может быть я – Вселенная?» [2, с. 71].

Метаконцепція творця тісно пов'язана з постановкою екзистенціальних проблем власне героями. Зокрема, повторюваними мотивами стають «хто я?», «хто ви?», ці питання ставляться собі й іншим персонажам. Відповіді варіюються, відображаючи динаміку характерів і спектр інтерпретацій. У цьому відношенні показовим є діалог Суок і Тутті.

«С у о к. А правда, что ты поэт?

Т у т т и. Наверное» [2, с. 82].

Справжнім випробуванням для Тутті стає пропозиція дівчини прочитати «найголовніші вірші» (згодом мотив «найголовнішого твору» стане перманентним), тобто дати квінтесенцію творчості. Промовистим є те, що обрані героєм вірші присвячені не революції, а іншим, надполітичним вічним проблемам. Вибір М. Арбатової саме цих юнацьких віршів як знакових може, на наш погляд, пояснюватися двома причинами. Перша – вони містять позитивні й негативні екзистенціали, що визначають картину світу творця на цьому етапі його пошуків. Це «самотність», «любов», «совість», «помилки», «смерть». Друга – романтичний, трагічний пафос творчості ще незрілого письменника відтіняє філософський погляд на світ Маестро.

Суголосно сутності наведеного діалогу звучить питання, поставлене вже немолодому Маестро: «Что вы пишете теперь?» У відповідь лунає: «Самую главную книгу. Она будет называться «Что я видел на земле» или «Прощание с миром» [2, с. 84].

Екзистенційне питання «хто він?» ставлять й інші герої і відповідають на нього в широкому діапазоні трактувань, у тому числі і з позицій вічності. Так, дорікаючи Суок в зраді, Тибул (в ролі помічника і провидця) зауважує: «Да ты хоть понимаешь, кто он? Ведь если о тебе через сто лет кто-нибудь вспомнит, то только потому, что ты была его возлюбленной» [2, с. 86].

Думки інших героїв моделюють дзеркала, що очуднюють, в яких відображається творець. Різноманіття орієнтирів і оцінок загострюють саму проблему авторефлексії та інтерпретації. Так, Просперо в ролі редактора «Гудка» відкриває колишнього романтичного поета в новій іпостасі журналіста і визнає: «Это –великолепно! Вы– фокусник! Стойте! Нет, вы не фокусник, вы – гений!». При цьому використовується близький самому Олеші цирковий код, і він же переосмислюється, підкреслюється глибина й вічність, що приховуються за зовнішньою легкістю і невимушеністю ігрової форми творів. Однак дається і протилежна оцінка. На часто повторюване в п'єсі питання «Хто це?» Дракон (в ролі долі) відповідає провокаційно: «Это юноша, который участвует в вечерах молодых поэтов. Он читает сентиментальные стихи» [2, с.80]. Така низька оцінка провокує Тутті на опір, викликає відповідний шквал метафор-ляпасів, які доводять його реальний статус і ображають ворогів, навіть Дракона – уособлення фатуму. Але цей же Дракон уже в іншому уособленні – долі – оцінює творчість письменника вже з позицій вічності і майбутнього визнання. «Вы написали замечательную сказку, точнее авантюрный роман для детей и взрослых всех времен и народов под названием "Три толстяка". <...> Это удивительная вещь, и много поколений художников будет учиться на ней» [2, с. 92-93].

Висновки. Таким чином, можна підсумувати наступне. Сучасна література, за спостереженням В. Гусєва, «розвивається на межі спадкоємності і заперечень мистецького досвіду минулого, яке балансує між крайнощами» [4, с. 10], тому при переосмисленні творчої спадщини виникають «несподівані й парадоксальні зближення», які в контексті нашої розвідки визначають своєрідність процесу авторської рефлексії й сприяють створенню авторських мифів.

Обраний в якості об'єкта розвідки твір М. Арбатової «Заздрісник» є яскравим прикладом літературного самовизначення, який відображає процес творчого переосмислення творчих проєктів попередніх письменницьких поколінь і свідчить про наростання авторефлексії та употужнення пошуків письменницької ідентичності у часи, що передують наростанню кризових культурно-історичних змін.

Відзначимо також, що взагалі творча інтерпретація художньої спадщини російськими письменниками 70-80 років ХХ століття носить характер авторефлексії. Створення метаконцепції творця тісно пов'язана з постановками філософських питань власного самовизначення як самим героєм, так і автором перед героєм, ба більше, автором перед самим собою. Багатоплановість та полівекторність екзистенційних пошуків творчої особистості становлять той глибинний, базовий шар, який покладено в основу побудови металітературних стратегій художніх творів сучасного періоду літератури.

МЕТАТЕКСТОВАЯ ОСНОВА И СОЗДАНИЕ АВТОРСКОГО МИФА ПРО ТВОРЦА В ДРАМЕ М. АРБАТОВОЙ «ЗАВИСТНИК»

*А. Г. Штепенко, канд. филол. наук, доцент
Херсонский государственный университет,
ул. 40 лет Октября 27, г. Херсон, 73000, Украина
E-mail: alexshtep69@gmail.com*

Работа посвящена анализу метатекстовой основы драмы «Завистник» русского драматурга М. Арбатовой и созданию на ее основе авторского мифа про творца в процессе актуализации поиска собственной идентичности в предкризисные периоды культурных пертурбаций.

Ключевые слова: авторефлексия, автоинтерпретация, метадискурс, метатекст, самоидентификация.

METATEXT'S FOUNDATION AND THE CREATION OF AUTHOR'S MYTH ABOUT THE CREATOR IN THE DRAMA BY M. ARBATOVA «ENVIER»

*O. Shtepenko, PhD in Philology, Associate Professor
Kherson States University,
27, 40 rokiy Zhovtnya St., Kherson, 73000, Ukraine
E-mail: alexshtep69@gmail.com*

The research deals with the analysis of the metatext's foundation of drama «Envier» by a Russian playwright M. Arbatova. It focuses on the creation of the author's myth about the Creator in the process of actualization of one's own search of selfidentity in beforecrises periods of cultural transformations.

Key words : autoreflection, autointerpretation, metadiscourse metadrama, selfidentification.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абашева М. П. Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности) / Марина Петровна Абашева. – Пермь : Изд-во Пермского университета, 2001. – 320 с.
2. Арбатова М. Завистник // Мария Арбатова. По дороге к себе. Пьесы. – М. : Подкова, 1999. – С. 69–110.
3. Белинков А. Сдача и гибель советского интеллигента. – М., 1997.
4. Гусев В. А. Литература в ситуации переходности: монография / Виктор Гусев. – Днепропетровськ : Видавництво Дніпропетровського національного університету, 2007. – 276 с.
5. Кеба А. В. Метатекст, метароман и проблема отношения искусства к действительности в литературе XX века // Поетика художніх форм у сучасному сприйнятті. Науковий збірник. – Одеса : Одеський національний університет імені І.І. Мечнікова: "Астропринт", 2012. – С. 6-16.
6. Кривцун О. А. Смысл творчества в интерпретации художника XX века (Знаки переходного сознания) // Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и новейшее время / отв. ред. Н. А. Хренов; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ; Науч. совет "История мировой культуры" РАН. – М. : Наука, 2003. – С. 423–453.
7. Мережинская А. Ю. Миф о литературе в русской прозе и драматургии 2000-х / Анна Мережинская // Біблія і культура: Науково-теоретичний журнал. – 2012. – Вип. 16. - С. 119-129.
8. Перцов В. «Мы живем впервые». О творчестве Юрия Олеши. – М. : Советский писатель, 1976. – 240 с.
9. Чудакова М. О. Без гнева и пристрастия: формы и деформации в литературе 20-30 гг. // Новый мир. – 1988. – № 9. – С. 240-260.
10. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе: учеб. пособие для вузов / М. Н. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 2005. – 495 с.

Надійшла до редакції 20 квітня 2017 р.