

УДК 821.161.2-31.09“1920”

“ГРА В ДІАЛОГ”: АВТОРСЬКА ІНТЕНЦІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Світлана Журба

*Криворізький державний педагогічний університет
Kryvyi Rih State Pedagogical University
пр. Гагаріна, 54, Кривий Ріг, 50086, Україна
zss69@ukr.net*

Журба С. “Гра в діалог”: авторська інтенція в українській прозі 20-х років ХХ століття

У статті на матеріалі української прози 20-х років ХХ століття досліджено проблему інтерпретації художнього тексту в аспекті “гри в діалог”, співвідношення автор-читач. Наголошено на тому, що проза цього періоду декларувала експериментальність у принципах побудови тексту та гру як засіб діалогу “автор – герой – читач”. З’ясовано, що письменники-авангардисти Д. Бузько, Л. Скрипник, Гео Шкурупій, Ю. Яновський вдаються до інспірування законів письменницького ремесла, оголення літературної техніки. Основну увагу приділено питанню авторської лабораторії теорії роману в авангардній прозі, свободі мистецької творчості.

Ключові слова: гра у діалог, авторська інтенція, читач, авторська лабораторія, конструкція, іронія

Журба С. “Игра в диалог”: авторская интенция в украинской прозе 20-х годов ХХ века

В статье на материале украинской прозы 20-х годов ХХ века исследуется проблема интерпретации художественного текста в аспекте “игры в диалог”, соотношения автор-читатель. Указано, что проза этого периода декларировала экспериментальность в принципах построения текста и игру как средство диалога “автор – герой – читатель”. Выяснено, что писатели-авангардисты Д. Бузько, Л. Скрипник, Гео Шкурупий, Ю. Яновский прибегают к инспирации законов писательского ремесла, обнажая литературную технику. Основное внимание уделено вопросу авторской лаборатории теории романа в авангардной прозе, свободе художественного творчества.

Ключевые слова: игра в диалог, авторская интенция, читатель, авторская лаборатория, конструкция, ирония

Zhurba S. "Dialogue game": the author's intention in Ukrainian prose of the 1920 years

In the article the problem of the text interpretation in the aspect of "play in dialogue", the author-reader relationship on the basis of the Ukrainian prose of the 1920 years is outlined. It is pointed that the prose of this period declared experimentation in the principles of text construction and play as dialogue "author – character – reader". The main attention is drawn to the author's intention, which makes the reader to "create" new text and defines the narrative style of the works.

It is clarified that avant-garde writers – D. Buzko, L. Skrypnyk, Geo Shkurupii, Y. Yanovskyi refuse to work with established forms and stamps, creating their laboratory of prose writing, the product of which is an author's novel form – a novel of a new construction, a destructive novel, a novel-memoirs, a film-novel. The author's genre definitions are focusing not so much on the plot, but on the narrative, the formal elements, as visualizing the text. Questions of the author's laboratory of the theory of novel in avant-garde prose, the inspiration of the laws of writing craft, the exposition of literary technique, the freedom of artistic creativity are discussed.

In the novel "Holland" by D. Buzka, the play with the plots of known works, the dialogue with the reader, the exposition of the literary technique were used as the attempt to parody the traditional novel structure. The biographical component of the novels by Y. Yanovskyi, L. Skrypnyk, Mykola Khvylovyi allowed the writers to embody the author's intention in the structure of the artistic narrative in the field of art, to strengthen the realization of the embodiment of the creative process in the literary work. Modeling the way of the text deliverance, the avant-garde writers used the play, irony, exposure of literary technique, playful flirting with the reader. "Constructive dialogue" with the reader did not allow the authors to embody their creative plan, because it was not considered as equal communication, in fact it was so called "dialogue game".

Key words: dialogue, author's intention, reader, creative laboratory, construction, irony

Постановка проблеми та її зв'язок із важливими науковими завданнями. Українська романістика 20-х років ХХ століття, збагачуючись новими ідеями, модифікаціями композиційної структури, наповнена жанровими трансформаціями перш за все щодо форми: роман нової конструкції, екранізований роман, деструктивний роман, кінороман, роман-мемуари, роман у піснях, роман у новелах тощо. Авторські дефініції жанру – це пошук письменниками доби "навіть і формальних можливостей уникати влади традиційного жанрового канону, зруйнувати його рамки" [Aheieva / Агеєва 2002 : 302].

1920-ті роки в українській літературі проходили під знаком розриву з минулим. Проза цього періоду маскувала істинні судження завдяки грі та іронії. Численні звертання до читача-інтелектуала надають авангардному роману формату живого спілкування, створюючи ілюзію дружньої бесіди, сповіді близькій людині. Залучаючи реципієнта до творення тексту, автор намагався знайти “свого” читача й відкрити завісу авторської гри.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання історичної інтерпретації авангардного руху в українському мистецтві початку ХХ століття, його національної специфіки, проблема жанрової дефініції, стратегія авторської нарації, ігрової поетики й теми мистецтва у прозі 20-30-х років ХХ століття вже було предметом досліджень українських науковців, як-от: Н. Бернадської, А. Білої, О. Боярчук, М. Васьківа, З. Голубевої, С. Жигун, О. Журенко, О. Капленко, Р. Мовчан, Л. Сеника, Г. Сабадош, О. Філатової, Я. Цимбал та ін. Основу досліджень комунікативного зв'язку автор – текст – читач в українській епіці висвітлювали В. Агєєва, О. Астаф'єв, А. Біла, Н. Бернадська, М. Гірняк, Н. Загоруйко, М. Зубрицька, С. Павличко, М. Руденко та ін. Аналіз поняття авторської інтенції важливий для з'ясування теоретичних засад автора, є одним із аспектів інтерпретації художнього тексту.

Мета запропонованої статті – розкриття особливостей гри як діалогу комунікації автор – читач, осмислення деструкцію романної форми, реалізованої через оголення прийомів літературної техніки, авторську лабораторію творення роману на матеріалі творів “Голяндія” Д. Бузька, “Інтелігент” Л. Скрипника, “Майстер корабля” Ю. Яновського, “Санаторійна зона” Миколи Хвильового.

Виклад основного матеріалу. Література ХХ століття демонструвала поліфонічність і багатоплановість оповіді, руйнування художньої форми, зміну авторської й читачької стратегій. Через ідейно-тематичну наповненість твору, наративну стратегію тексту автор прямо або опосередковано виражає своє ставлення до зображуваного. Презентація шляхів авторського замислу щодо художньої структури твору

реалізована через авторську інтенцію. Одним із виявів авторської інтенції була гра, за допомогою якої читач “запрошувався” до участі в ній, де не пасивно спостерігав за розвитком подій, а ставав співтворцем автора, визначав “сліди”, коди, символи, знаки інших текстів. Такий процес “залучення” реципієнта у текстуальну гру; “посвячення” його у “таємницю творчості” відкривав читачу правила гри, робив його рівноправним партнером, який ставав не тільки свідком реалізації тексту, а й співучасником творчого процесу. Наративна інтенція автора вказує шлях читачеві до таємниць творчості, активізуючи процес співтворчості. В авангардних творах наміри автора спрямовані на іронічність, пародійність, оціночні судження, на досягнення певного художнього ефекту та читацької рецепції твору.

“Розмова” автора з читачем як модус “одкровення”, залучення його до “творення” тексту визначає оповідну манеру авангардного роману. А. Любченко “Вертеп”, детермінуючи нову форму викладу, фокусує на ігровій інтенції автора: *Не ждїть старого стереотипу. Не ждїть акуратненької послїдовностї* (7, с. 18). Роман в інтерпретації Д. Бузька набуває деструктивного характеру: *Роман – умовність. Роман – це кїн і лаштунки. Комедїя чи драма, все одно – брехня. Нехай же пише його це друге, вигадане я. А я – шукатиму далї – фактичну, документальну правду* (3, с. 242–243). Така авторська стратегія ініціює прочитання тексту як відкритої структури на рівні стилістики, образів, сюжетів, інтертексту обізнаним читачем-інтелектуалом, проте й для читача-новачка твір – безмежний простір для розшифрування інтелектуальних загадок, кодів автора. Діалог розглядається як одна з форм спілкування, обміну думками, у якому обов’язковим є співрозмовник, та передбачає взаємодію осіб.

Х.-Р. Яусс, досліджуючи принцип діалогу в художньому тексті, вказує на відмінності магістрального діалогу новозавітного походження від сократівського: сократівський діалог – розмова, що спрямовується вчителем, у якому авторитетне, відоме наперед значення конкретизується трактуванням у сучасній ситуації [Yauss / Яусс 1994 : 98].

Власне такий діалог застосовує Д. Бузько у романі “Голяндія”, удаючись до іронічного інтерпретування загальновідомих елементів архітектоніки романного жанру, руйнуючи тим самим усталені норми традиційної побудови твору.

Іронічно коментуючи “секрети” своєї творчої лабораторії, експериментуючи на свій лад, Д. Бузько декларує закони письменницького ремесла, здійснюючи *“дуже вільний перефраз літтеорії”* (3, с. 214). Руйнуючи “літературний трафарет”, автор розмірковує над сентиментальним підходом і стилізацією національної літератури, іронічно обігрує сюжети творів Б. Грінченка, І. Нечуя-Левицького, М. Старицького, алюзійно відсилає до творів Е. Гофмана, О. Купріна, Е. По, Л. Толстого, А. Чехова, пародіює питання “всякої такої психології” у творах В. Підмогильного (*“Така вже клята доля романіста – копірсяться в мозку своїх вигаданих героїв”* (3, с. 252), обігрує сюжетні мотиви власної повісті “Лісовий звір” (авторство в романі приписує Яновському), у гумористичному ключі висвітлює природу творчого натхнення футуриста Гео Шкурупія. Прикметно, що сам Гео Шкурупій у романі “Двері в день” теж декларує нову техніку романної форми, висміюючи канони літтворчості. У романі “Голяндія”, творячи історію життя комуни, письменник іронічно обігрує літературну техніку побудови роману, складається відчуття, що його більше цікавить не зміст, а форма, саме тому він “всю увагу і все творче напруження митця займають проблеми подачі матеріалу, а не винайдення його. Коли політика цікавить ЗМІСТ подій, письменника цікавить їхня ФОРМА. Письменник через те і бере тільки ходячі, винайдені кимось ідеї, що вся енергія й увага його скеровані на ПОДАЧУ, на художню трактацію цих ідей” [Yohansen / Йогансен 1928 : 12].

Відкриваючи шлях розвитку творам нового формату, руйнуючи монологічність творення тексту, авангардисти пропонують діалогічність. Х.-Р. Яусс, спираючись на теорію Поппера “подвійної помилки”, вказує, що “між інтенцією автора, завершеним твором і його значенням для спостерігача виникає подвійне з’явлення, яке дозволяє конституюванню сенсу стати незавершеним процесом між виробництвом і сприйняттям

твору” [Yauss / Яусс 1994 : 101]. Оповідна настанова у романах Д. Бузька, Л. Скрипника, Гео Шкурупія, Ю. Яновського спрямована втримати читацьку напругу завдяки авторській інтенції й інтертекстуальній грі.

Х.-Г. Гадамер у герменевтичній теорії вказував на діалогічність як передумову розуміння чужої мови як віддаленого за часом тексту. Герменевтичний аналіз ґрунтований на платонівському діалогові, в основі якого не монологічне трактування смислу, а діалогічний пошук смислотворення [Gadamer / Гадамер 1988 : 274]. Вступаючи в розмову з текстом (чи пак – читачем), автор повинен сам конструювати репліку Іншого, проте в авангардному тексті “розмова з читачем” не відбувається, Інший не бере участь у діалозі, тому відбувається “гра в одні ворота”, адже автор-оповідач веде розмову сам з собою. Безперечно, теорія діалогічності М. Бахтіна щодо “чужого тексту” в авангардному тесті прочитується як інтертекстуальний діалог. У канву твору Д. Бузько влітає відсилання до героїв та сюжетів Е. По, М. Коцюбинського, Майка Йогансена.

У романі “Голяндія” Д. Бузько коментує принципи структурної організації, відволікаючи читача від сюжету й іронізуючи над традицією писати твори за певним шаблоном. На думку З. Голубевої, “Голяндія” – пародія “на літературні твори з сільського життя, одноманітні й нудні як за змістом, так і за формою. Письменник висміює шаблонні примітивні зразки побудови соціального роману, які побутували в українській романістиці 20-х років” [Holubieva / Голубева 1967 : 88–89]. Називаючи твір “деструктивним романом”, письменник порушує проблему нової літературної техніки, вказує на особливості написання нового роману.

Висміювання в “Голяндії” спрощеного підходу до осмислення літератури, традиції селянських письменників у написанні літературних творів, масової літератури того часу і т. ін. – усе це, вочевидь, було відгуком Д. Бузька на ті твори про село, які писали члени “Плугу” й “апологети писаризму” (М. Хвильовий). Зауваги письменника щодо залежності тогочасної літератури від влади звучать у підтексті: *Гра в дамки*

непогана річ. Але коли грають годину, другу, третю й т. д. – це вже загрозливе явище. Це вже нагадує мені скрутне становище деяких українських письменників, що ніяк не можуть помиритися з Радянською владою, диктатурою пролетаріату і т. ін., але ж мусять тримати марку революційних чи хоч попутницьких письменників (3, с. 354). Автор іронізує з читача, висміює його поверхове бачення тогочасних подій, буквально сприйняття ідей нової влади: *Ні, читачу! Це вже не з галузі релігійних уявлень. Хоч таки досить із ними спорідненої галузі. Це вже свідоме, культурне наслідування почуттів та думок прадавньої, дикої людини. Звичайно, це теж поезія. І теж поганого гатунку. Та що, читачу, зробиш? Як усі ті поезії з роману викинути, що ж од нього залишиться? Самий кістяк. А в тебе, читачу, шлунок ще надто зіпсований і зуби твої надто кволі, щоб кістяком годуватися* (3, с. 356). Авторські пасажі, звернені до читача, мають іронічний характер: *Прошу, читачі, ласкаво пробачити мені цей надто довгий ліричний відступ. Запевняю, що він – не лише нагода висловити свої схвильовані почуття. Пам'ятаєте, – попередній уривок я закінчив тим, що Петро не з'їв комунівського сніданку* (3, с. 218); *О читачу! Якби ти знав, як каламутно мені плести цю сентиментальну історію про народження музичного хисту в комунівця Петра та про його романтичні пригоди* (3, с. 231); *Проблема, читачу, насамперед – проблема. Бо ж мистецтво – то не розвага* (3, с. 231).

Така риторична стратегія митця дає змогу реципієнтові стати співавтором авторської гри. Проте залучення читача до співавторства не передбачало творчого діалогу. Читацька й авторська стратегії не збігаються, адже масовий читач, звиклий до традиційної оповіді та романної форми, спантелечений такими “викрутасами” автора: екранізований роман, роман нової конструкції, деструктивний роман. Авторські жанрові дефініції фокусують увагу не стільки на сюжеті, як на способі оповіді, формотворчих елементах, візуалізуючи текст. Голос автора апелює до ідеального читача, глядача-інтелектуала (Л. Скрипник), зразкового читача (У. Еко). Запрошуючи читача до свята “великої гри”, автор провокує його на розгадування знаків,

кодів, зашифрованих у тексті, бачить його співтворцем у реалізації авторської думки (наразі – способу архітектоніки). Викликати довіру в читача авторові досить нелегко, адже руйнування усталених норм сприймається як епатаж, що масовий читач не сприймає.

Будуючи твір у формі звертань до читача, моделюючи умовний діалог, апелюючи до уявного читача, Д. Бузько демонструє пошук нових шляхів творення художнього тексту, водночас іронізуючи над побудовою класичного роману, у якому повинні бути дотримані певні структурні компоненти. Письменник вдається до оголення авторської техніки щодо теорії складових літературного твору, композиції, жанрової сутності. На думку В. Агеевої, “літературознавча складова незрідка була способом очуднення, тому що доти вона не була канонізована для читача як художній матеріал” [Aheieva / Агеева 2006 : 130].

Розкриття техніки творення роману, “шляхом оголення кіноприйому” дає змогу Д. Бузьку очуднити “літературний продукт”, цим самим підтримуючи “ряд постулатів по знищенню певних мистецьких правил авангардним рухом митців” [Punina / Пуніна 2012 : 234]. Звернення письменника до техніки кіномистецтва, мови кіно, використання прийому “кіновиверту” в “Голяндії” уможлиблює пояснення раптової зміни кадру, несподіване введення в епізод персонажа або різку зміну сюжету: *Ну, що ж, читачу, може нехай Гафійка з Петром отут на лавці, поцілуються та й поставимо крапку? Ні це. Треба ще спробувати для кінця кінематографічний виверт; отой, що герой ось-ось загине. Зовсім. Без вороття. Може він, цей виверт, і в романі вдасться. На кіно було б добре* (3, с. 195).

Якщо Д. Бузько пародіює колгоспний роман, висміюючи “штампи” в літературі, то коментування щодо композиційної побудови в “Санаторійній зоні” Миколи Хвильового – це намір акцентувати на певному епізоді, розірваному коментарем автора щодо структури тексту. Микола Хвильовий, маркуючи текст такими теоретичними поняттями, як “зав’язка”, “кульмінація”, “епілог”, іронізує щодо “правильної” структури “роблення” художнього твору. У текст повісті долучені листи анарха до

сестри, де йдеться про шляхи розвитку української літератури – проблема, яку підніме Микола Хвильовий під час літературної дискусії 1925–1928 рр.

Оголення авторської техніки щодо побудови твору, структурування, сюжетобудування, авторські ремарки в текстах Ю. Яновського “Майстер корабля”, Л. Скрипника “Інтелігент”, В. Підмогильного “Місто” безпосередньо пов’язані з темою кіномистецтва й письменницької діяльності, ототожненням автора-оповідача і біографічного автора, поєднанням “елементів літературного та літературно-критичного дискурсу” [Aheieva / Агеева 2002 : 307]. Степан Радченко з роману В. Підмогильного, пишучи оповідання чи кіносценарій, розмірковує над письменницькою технікою, накреслює план побудови твору, коментує стильову манеру, прагне удосконалити форму, забуваючи про змістове наповнення – об’єктом зображення в його художніх творах є речі, а не люди.

Техніка конструювання тексту є важливим завданням митця. Тема мистецтва в романі Юрія Яновського “Майстер корабля” реалізується не тільки через образ Культури нації, але й письменницьку техніку, адже роман сконструйований на мистецькому матеріалі кінематографу за допомогою літературного інструмента. Біографічна складова твору (Ю. Яновський був редактором Одеської кінофабрики у 20-х р.), процес розсекречення прийомів кіноремесла та письменницької діяльності є джерелами нової манери письма Ю. Яновського. То-Ма-Кі зазначає, що авторська лабораторія письменника та кінорежисера відрізняється “*законами майстерності і побудови*”: на відміну від режисера, романіст використовує інші прийоми зображення, “*щоб прив’язати увагу читача*” (9, с. 35). Оголоючи прийоми літературної техніки, письменник відкидає усталені форми й штампи, створюючи свою лабораторію прозописьма, продуктом якої є авторська романна форма – мемуари (“*здаю певний шматок життя, що мені він дорогий, і пишу про нього*” (9, с. 41). Ю. Яновський проголошує розрив із традиційним романом, із наративною стратегією цього жанру, моралізуванням: *Я не збираюся, пишучи мемуари, коритися практиці написання романів* (9, с. 41), прокладає свій шлях

у структуруванні тексту, як нову дорогу на морі. В. Агеєва зазначає, що деструкція, “зробленість” тексту по-формалістськи демонструється читачеві” [Aheieva / Агеєва 2002 : 302]. Руйнуючи усталений підхід до зображення дійсності, письменник заперечує традиційні засоби зображення, натомість демонструє своє трактування композиційних елементів – сюжету та фабули: *Страшно слухати, коли поведе хтось мову про як нитку, про героїв, що не міняють характеру, і про автора, що боїться пересягнути через безодні людських умовностей* (9, с. 20). Звертаючись до читача, автор дає поради як щодо письменницької лабораторії, так і застереження щодо очікуваної для читача фабули твору. “Кіноремесло” То-Ма-Кі в романі демонструється читачеві як творчий процес, який рухається за законами кіномистецтва, наповнений секретами літературної творчості (письменником є і син То-Ма-Кі – Генрі).

Режисерська настанова в романі “Інтелігент” Л. Скрипника в побудові картини відрізняється від інтенції власне автора, який у коментарях звертається до читача, вказує на роль ремарок, налаштовує на сприймання. Оповідач, ототожнюючи себе з автором, звертається до читача, творить історію героя, позиціонуючи її як “кінофільм”. Оповідь представлена двома наративними моделями: режисерською й авторською.

Авангардисти орієнтувалися на освіченого читача, проте цей читач, на зразок “зразкового” в У. Еко, не міг досягнути до кінця їх наміри, а відтак діалогу не відбулося. Власне, тому авангардні тексти стали подією в історії літератури, проте не до кінця визначили й сфокусували її напрям. На це були дві причини: нерозуміння читачем авторської ідеї, згортання літературного відродження – репресії.

Моделюючи спосіб народження тексту, авангардисти вдавалися до гри, іронії, оголення літературної техніки, грайливого загравання з читачем. “Конструктивний діалог” із читачем не сприяв реалізації творчих задумів, оскільки не передбачав паритетної комунікації, бо це була т. з. “гра в діалог”.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Українська проза 20-х років ХХ століття декларувала експериментальність у принципах побудови тексту та гру як

засіб діалогу “автор – герой – читач”. Зміщення уваги із внутрішньої на зовнішню форму, особливостей функціонування фоностильових одиниць у тексті, експериментаторство з текстом для авангардистів початку ХХ століття визначало розвиток нових поетик у ліриці й епіці. Авангардна проза демонструвала модифікації романного жанру завдяки деструкції тексту, авторській настанові та грі, іронії й пародіюванню.

Способи реалізації інтенціональної установки в художньому творі оприявлені через конструювання тексту, оголення літературної техніки, авторську лабораторію, інспірування законів письменницького ремесла. У романі “Голяндія” Д. Бузька обігрування сюжетів вже відомих творів, розігрування діалогу з читачем, оголення літературної техніки було спробою пародіювання традиційної романної структури. Адже “іронічний підрив законів літературного ремесла” (В. Агєєва) в авангардній прозі сприяв виробленню власної авторської лабораторії щодо конструювання романної форми. Провокації автора в тексті розраховані на непідготовленого до сприйняття текстуальної конструкції, здатного прийняти правила гри автора. Літературні пасажі спрямовані на читача, який розуміється на “творенні художнього твору”, розгадає авторську гру з текстом. Біографічна складова романів Ю. Яновського, Л. Скрипника, М. Хвильового сприяла реалізації авторської інтенції у структурі художньої оповіді у площині мистецтва, репрезентації творчого процесу у літературному тексті. Інтерпретація художнього твору залежить від інтенції автора, стильової техніки й авторської лабораторії конструювання тексту.

Перспективою дослідження є інтертекстуальне поле авангардної прози першої третини ХХ ст.

Література

1. Агєєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича : монографія. Київ : Факт, 2006. 432 с.

2. Агєєва В. Романний експеримент Юрія Яновського. *Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація*. Київ : Факт, 2002. С. 300–310.

3. Бузько Д. Чайка. Голяндія. Київ : Дніпро, 1991. 392 с.

4. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики : пер. с нем. / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. Москва : Прогресс, 1988. 704 с.

5. Голубева З. Український радянський роман 20-х років : монографія. Харків : Вид-во Харківського ун-ту, 1967. 217 с.
6. Йогансен М. Як будується оповідання: Аналіза прозових зразків. Харків : Книгоспілка, 1928. 145 с.
7. Любченко А. Вертеп. Краків : Українське вид-во, 1943. 165 с.
8. Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20-30-ті роки ХХ століття) : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2012. 332 с.
9. Яновський Ю. Майстер корабля. *Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського "Майстер корабля" як літературна містифікація*. Київ : Факт, 2002. С. 11–176.
10. Яусс Х.-Р. К проблеме диалогического понимания / перевод с нем. Е. А. Богатыревой. *Вопросы философии*. 1994. № 12. С. 97–106.

References

1. Aheieva V. Poetyka paradoksa: Intelktualna proza Viktora Petrova-Domontovycha : monohrafiia. Kyiv : Fakt, 2006. 432 s.
2. Aheieva V. Romanni eksperyment Yuriia Yanovskoho. *Patetychnyi freat: Roman Yuriia Yanovskoho "Maister korablia" yak literaturna mistyfikatsiia*. Kyiv : Fakt, 2002. S. 300–310.
3. Buzko D. Chaika. Holiandiia. Kyiv : Dnipro, 1991. 392 s.
4. Gadamer H.-G. Istina i metod: Osnovy filosofskoj germenevtiki : per. s nem. / obshch. red. i vstup. st. B. N. Bessonova. Moskva : Progress, 1988. 704 s.
5. Holubieva Z. Ukrainnyi radianskyi roman 20-kh rokiv : monohrafiia. Kharkiv : Vyd-vo Kharkivskoho un-tu, 1967. 217 s.
6. Yohansen M. Yak buduietsia opovidannia : Analiza prozovykh zrazkiv. Kharkiv : Knyhospilka, 1928. 145 s.
7. Liubchenko A. Vertep. Krakiv : Ukrainske vyd-vo, 1943. 165 s.
8. Punina O. Kinofikatsiia ukrainskoho literaturnoho dyskursu (20-30-ti roky KhKh stolittia) : monohrafiia. Donetsk : DonNU, 2012. 332 s.
9. Ianovskiy Yu. Maister korablia. *Patetychnyi freat: Roman Yuriia Yanovskoho "Maister korablia" yak literaturna mistyfikatsiia*. Kyiv : Fakt, 2002. S. 11–176.
10. YAuss H.-R. K probleme dialogicheskogo ponimaniya / perevod s nem. E. A. Bogatyrevoj. *Voprosy filosofii*. 1994. № 12. S. 97–106.

*Стаття надійшла до редакції 10.09.2019 р.
Прийнята до друку 19.11.2019 р.*