

Аннамария ВАШШ

**ФУНКЦИЯ «АВТОРСКОЙ МАСКИ» В РОМАНЕ «ДУША ПАТРИОТА, ИЛИ  
РАЗЛИЧНЫЕ ПОСЛАНИЯ К ФЕРФИЧКИНУ» ЕВГЕНИЯ ПОПОВА****The Function of the „Author’s Mask” in *The Soul of a Patriot, or,  
Various Epistles to Ferfichkin* by Yevgeni Popov****Abstract**

Playing with the author’s figure is not a new feature in Postmodernism. One can refer to *Either/Or* by Søren Kierkegaard or *The Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin* by Alexander Pushkin. At the same time the foreword of *The soul of a patriot, or, Various epistles to Ferfichkin* proves that in Postmodernism this game is taken to the next level. The author who abandoned the fictional space during Modernism returns and takes his formal place. However, he does not do it seriously but hiding behind the mask of the author – says Malmgren, introducing the term of the author’s mask. In this analysis I determine that Popov, using the author’s mask, turns the traditional ideas about the author’s role inside out. I conclude that, on the one hand, the author’s mask ridicules the concept according to which the author’s biography is the key to his work. On the other hand, it makes fun of Vinogradov’s concept, according to which there is always an abstract author hiding in the text who carries its real meaning. I come to the conclusion that Popov uses this narrative technique to emphasise that it is impossible to look at a literary work as an arsenal of ultimate truths and statements.

**Keywords:** *author’s mask, the author’s image, the author’s identity, biographical approach, Russian Postmodernism, metafiction, metatext, metanarrative*

Авторская маска, создающая повествовательный хаос в «Душе патриота» Евгения Попова, является типичным приемом для постмодернистского романа метапрозы.<sup>1</sup> Благодаря ей художественное пространство произведения расширяется за счет метатекста, однако игра с фигурой автора возникла далеко не в постмодернизме.<sup>2</sup> Она широко используется представителями более ранних

<sup>1</sup> Под метатекстуальностью и метапрозой мы понимаем авторские комментарии об особенностях построения собственного текста, отражающих процессы становления произведения. См.: [Олизько 2007: 51].

<sup>2</sup> Мы приведем лишь два примера. Так, Серен Кьеркегор употребляет разные издательские или авторские псевдонимы в двенадцати своих произведениях. Одно из самых известных – трактат «Или – или» (1841–1842), вышедший под псевдонимом Виктора Эремита. В предисловии нарратор Эремита рассказывает историю о том, как к нему попала рукопись. Таким образом, он является не только публикатором текста, но и имплицитным автором. Но игра с личностью автора не ограничивается этим: первая часть трактата состоит из бумаги «А», а вторая содержит бумагу «Б» и его письма к «А». Подобную игру мы встречаем и в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина» (1830) Пушкина: в предисловии от издателя мы узнаем, что повести были написаны Белкиным, но из примечаний понятно, что он лишь переложил на бумагу истории, услышанные от других людей, чьи личности скрытаны за безликими инициалами. Личность



литературных направлений для создания нового типа отношений в треугольнике автор-повествователь-читатель.<sup>3</sup>

Что касается авторской маски, в русской теории литературы, в этом отношении чаще всего цитируют Осьмухину, подробно изучающую генезис и историю авторской маски. Она понимает под авторской маской «форму репрезентации автора „реального“ в пределах художественного произведения, воплощенную в образе фиктивного автора-нарратора, который мистифицирует читателя игровым тождеством/несоответствием (биографическим и стилистическим) с ним и выдает предлагаемый читателям текст за собственное сочинение» [ОСЬМУХИНА 2008: 23]. Согласно Осьмухиной, этот прием возник задолго до постмодернистской литературы. Развитие приема авторской маски, несомненно, связано с усложнением повествовательной техники, со смещением авторского, повествовательного и персонажного горизонтов. Мирослав Дрозда в своей монографии рассматривает чередования масок, в которых выступают повествователи золотого и серебряного веков, что подчеркивает исторические корни авторской игры. Однако сам термин «авторская маска» был введен в употребление критиком Малмгренем в 1985 г. для описания новой, измененной роли автора в постмодернизме. По его мнению, в текстовом пространстве постмодернизма автор, потерявший свою привилегию в эпоху модерна, возвращается в виде маски. При этом его возвращение принимает характер игры: на этот раз автор появляется на сцене за маской, искажающей авторское повествование [MALMGREN 1985: 137].

В романе «Душа патриота» повествование ведется от первого лица, но при этом рассказчик, являющийся и главным участником сюжетного действия, носит имя самого автора – Евгений Анатольевич. Как же можно распутать сложный клубок отношений рассказчика-автора-персонажа? В нашем анализе мы попытаемся определить цель странного поведения автора, временами появляющегося в собственном тексте и намеренно заводящего своих читателей в тупик каждой репликой о своей неидентичности рассказчику.

Благодаря невозможности отличить реального автора (Евгения Анатольевича Попова) от фиктивного персонажа-повествователя (Евгения Анатольевича) стирается граница между текстом как вымышленным пространством и реальностью как внетекстовым элементом. Все попытки читателя понять, где реальность, а где вымысел, обречены на провал. В тексте на разных уровнях одновременно создается впечатление документальности и фиктивности. Рассказчик-персонаж кажется автобиографическим героем. Более того, другие

---

издателя, подписавшего предисловие инициалами автора (А.П.), тоже неоднозначна. При чтении повестей, таким образом, возникает вопрос: чей же голос мы слышим через посредство самого Белкина и неназванных лиц?

<sup>3</sup> В качестве примера можно упомянуть нарративную игру, с участием четырех видов рассказчиков в «Повести Белкина» А.С. Пушкина.

персонажи и сюжетные события, очевидно, не фиктивны, и у читателя возникает вопрос о подлинности этих писем.<sup>4</sup>

Даже сам жанр выбивает почву из-под ног читателя. Название романа – «*Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину*» – помещает роман в контекст эпистолярных произведений русской литературы.<sup>5</sup> Одним из главных критериев эпистолярного жанра являются датируемые послания, которые встречаются в романе и создают иллюзию реальности происходящего. Вообще переписка и письма в художественном тексте всегда имеют двойственный характер. «Своеобразие эпистолярного романа состоит в том, что его художественная форма (форма писем) имеет свой жизненный аналог во внехудожественной действительности» [РОГИНСКАЯ 2002: 22]. Письма одновременно обладают жанровой «первичностью» (как полулитературный письменный жанр бытового общения) и «вторичностью» (как жанр в составе художественного произведения). Двойственная природа писем в эпистолярных романах обычно не влияет на внутренний мир текста. В произведениях, где письма не воспринимаются как «настоящие», они рассматриваются лишь как часть жизни литературных героев. Но в рассматриваемом романе письма изобилуют биографическими подробностями из жизни реального автора и не воспринимаются исключительно как вымысел.<sup>6</sup>

Обозначенный в названии текста жанр, таким образом, способствует размыванию границ между фиктивным и документальным повествованием. Более того, даже предисловие подчиняется законам придуманной игры с реальностью. Прежде чем рассмотреть, как писатель Евгений Попов обращается в своем предисловии к читателям, следует определить функцию предисловия как такового. Предисловие, будучи паратекстом, находится на грани вымысла и реальности.<sup>7</sup> Это «дискурсивное место», в котором автор или издатель обращается непосредственно к читателям, чтобы убедить их прочесть книгу и дать им указания относительно того, как именно ее нужно читать. И хотя предисловие предваряет текст, оно пишется уже после завершения работы. Поэтому

<sup>4</sup> В романе появляется немало лиц из тогдашней андерграундной и официальной литературной жизни, в частности Дмитрий Пригов, Василий Аксенов, Евгений Ерофеев, Фазиль Искандер, Андрей Вознесенский, Булат Окуджава, Евгений Евтушенко.

<sup>5</sup> После того как «из бытового документа письмо поднимается в самый центр литературы» эпистолярный роман стал очень популярным жанром в русской литературе. Первым примером является «*Письма русского путешественника*». Путевое письмо, по замечанию Тынянова, в этом произведении стало литературным жанром: форма писем – литературная условность, но Карамзин старается создать иллюзию их подлинности. В качестве примера эпистолярной прозы можно привести еще «*Философские письма*» Петра Чаадаева, «*Выбранные места из переписки с друзьями*» Гоголя, «*Бедные люди*» Достоевского. Об эволюции жанра письма см. [Тынянов 1977].

<sup>6</sup> В эпоху постмодернизма эпистолярная проза становится очень популярной именно потому, что она способна внести путаницу в отношения художественного и реального миров. См. об этом статьи Жужанны Калафатич, посвященные переосмыслению эпистолярных форм в произведениях Попова, Улицкой, Шукшина и Сорокина. См. [KALAFATICS 2018].

<sup>7</sup> С точки зрения основного текста паратекст является некой рамкой, но он также способен изменить восприятие и интерпретацию основного текста.

в предисловии автор может знакомить читателя со структурой и внутренней логикой своего текста, а также в определенном смысле манипулировать читателем, влияя на смыслопорождение.

Какова же функция предисловия в данном романе? В нем Попов сообщает, что его собственное имя совпадает с именем рассказчика лишь случайно. Помимо этого, он говорит, что является только публикатором переписки Евгения Анатольевича, и отделяет себя от героя-повествователя-автора: «Вот, допустим, есть один человек. Он как бы пишет художественные произведения. <...> Не важно, кто этот человек. <...> Он утверждает, что его зовут Евгением Анатольевичем. Так же зовут и меня, но это тоже не важно. У всех, кто меня знает, не должно быть сомнений, что я – не он, равно как и остальные личности, упоминаемые им, не соответствуют реально живущим лицам, а являются плодом его досужего вымысла и частичного вранья. Не важно» [ПОПОВ 2009а: 315]. В условиях недосказанности эпистолярного романа читатель оценил бы помощь издателя переписки, чтобы правильно понять, кто есть кто. Несомненно, Попов, который, по его собственному утверждению, и является издателем, в предисловии мог бы назвать участников переписки и объяснить, как она попала в его руки, как это происходит и в трактате «Или – или», и в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина». Но вместо того, чтобы представить такую информацию, на самом деле он лишь запутывает читателя, затрудняя его попытки уловить личность рассказчика, направление сюжета и логику художественного повествования. Он даже заявляет, что все это неважно. Но что же тогда важно? Важным, по его словам, оказывается адресат посланий – Ферфичкин. Но при этом из предисловия мы узнаем, что сама фигура Ферфичкина – кто он такой, где живет, чем занимается и сколько ему лет – практически неизвестна не только публикатору Попову, но, пожалуй, и самому автору этих писем. Таким образом, можно сказать, что предисловие совершенно не выполняет свою традиционную справочную функцию, поскольку автор-издатель никоим образом не облегчает процесс чтения. Здесь предисловие служит совсем другой цели: в нем начинается игра с фигурой автора, пародирующая традиционные концепции авторства.

Развенчание мифа автора является типичным постмодернистским приемом, характерным и для русского, и для западного постмодернизма, но тем не менее, традиционную роль автора, сложившуюся за много веков развития литературы, начинает разрушать уже модернизм, а постмодернизм лишь завершает этот процесс.<sup>8</sup> В модернизме, как утверждает Малмгрен, происходит радикальный поворот в природе «вымышленного пространства» (fictional space): литература заставляет читателя занимать все больше и больше места в повествовании, оставляя значительные пробелы [MALMGREN 1985: 87–95]. Место для читателя в модернизме освобождается благодаря уходу автора со своего привилегированного места.

<sup>8</sup> В качестве примера из русского постмодернизма можно привести поэму «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева. Ерофеевский образ автора-персонажа тоже подвергается трагедии пародированию и пародированию, как и в данном романе.

Традиционное понимание автора как источника идей или хранителя ценностей коренным образом изменяется: автор исчезает, отрекаясь от традиционных авторских обязанностей.<sup>9</sup> Он старается полностью исключить себя из текста. Цель автора – сделать невозможным конституирование его субъекта в тексте, в используемом им языке.<sup>10</sup> В повествовании больше не привлекается внимание к личностным аспектам речи и к обстоятельствам ее написания. Результатом этого становится «повествование нулевого уровня» – текст, лишенный каких-либо коннотативных идеологических суждений и авторской позиции в целом. Когда автор как источник нравственности и «интерпретирующее сознание» в рассказе исчезает, именно читатель становится ответственным за толкование текста.

«Душа патриота» – не единственный роман Попова, в котором он играет с ролью автора через включение в него своей писательской фигуры. В романе «Накануне накануне» присутствует персонаж второго плана – двоюродный дядя отца главной героини. Несмотря на второстепенность этого персонажа, его зовут так же, как и автора романа. Более того, его внешность и профессия явно вызывают ассоциации с Поповым: «Евгений Анатольевич и сам был отставной писатель неизвестно какого возраста, человек тучный до неподвижности, с маленькими желтыми глазками, как у Мумми-тролля, бесцветной физиономией и кривой бородкой, косо растущей на его пухлом лице» [ПОПОВ 2009б: 27]. На основе этого читатель может предположить, что Евгений Анатольевич является важной фигурой в романе. Более того, в пользу этого говорит и подзаголовок романа: «роман персонажа романа, написанного персонажем романа», – который заставляет читателя думать, что Евгений Анатольевич является не второстепенным персонажем, а самим автором романа. Но при этом Попов делает этого персонажа гротескно незначительным, почти не принимающим участия в действии персонажем: «А Евгений Анатольевич, просидев около часу недвижимо, достал из внутреннего кармана фуфайки плоскую фляжку с грушевой водкой и долго с усилием глядел на нее, будто не понимая хорошенько, что такое у него в руке. Потом он посмотрел в зеркало, остался доволен своим изображением, крепко приложился и откинулся в креслах, снова глядя на фляжку. Произошло уже очень много других событий романа „Накануне накануне“, а он все держал фляжку перед собой в растопыренных пальцах и с тем же усиленным вниманием поглядывал то на нее, то в зеркало, пока фляжка совсем не опустела» [ПОПОВ 2009б: 31]. Более того, в своих

<sup>9</sup> Подрыв уважения к автору в русской литературе тоже не является постмодернистской находкой: авторы, которые были возведены на пьедестал и на которых смотрели как на «глашатаев великих истин», становятся предметом насмешек уже при модернизме. У Хармса не остается ни капли уважения к великим русским писателям: так, Пушкин и Гоголь предстают у него интеллектуально ограниченными в рассказах «Анекдоты из жизни Пушкина» и «Пушкин и Гоголь». Более того, писатель в общем становится предметом насмешек: «Писатель: Я писатель! / Читатель: А по-моему, ты говно! (Писатель стоит несколько минут, потрясенный этой новой идеей, и падает замертво. Его выносят.)» (Хармс Д. И. Четыре иллюстрации того, как новая идея огорашивает человека, к ней не подготовленного). У Попова полностью униженные авторы уже не падают замертво, а глумятся сами над собой, спрятавшись за авторской маской.

<sup>10</sup> Что особенно тяжело, ведь, пользуясь языком, человек формирует себя как субъект.

комментариях к тексту Попов открещивается от своего персонажа: «...а если ошибаюсь – пардон, сами в Литинститут не приняли... – Ну что привязался персонаж Евгений Анатольевич к этому почтенному учебному заведению? Неужели к 1982-му еще не отгорело, что не берут в „свой круг“? Мог бы сейчас злорадно похвастаться, что вы, дескать, меня ОТТОРГЛИ, а теперь у меня рядом с вами спектакль идет по адресу Тверской бульвар, 23, и люди красивым артистам по многу раз в ладоши хлопают. Но ведь это только ПЕРСОНАЖ, не я. Я всех давным-давно вроде бы простил. Нет, не всех...» [ПОПОВ 2009б: 126]. Автор явно старается как можно больше запутать повествование, чтобы не было понятно, кто является реальным автором, кто фиктивным повествователем, а кто выдуманным персонажем. Все, что мы о них узнаем, оказывается только иллюзией, которая чуть позже рассеивается. Таким образом, в романах Попова автор возвращается в художественную реальность, которую он покинул в модернизме. «В душе патриота» он снова появляется в тексте, чтобы заново занять свое старое, домодернистское место, но делает это уже не всерьез, а прячась за маской автора.

Евгений Анатольевич Попов, как обращает внимание Жужанна Калафатич, полностью раздваивается: рассказчик не только носит фамилию, отчество и имя реального автора, но даже имеет аналогичную биографию. Благодаря этому в романе явно травестируется феномен двойничества. Однако нам кажется, что появление биографии реального автора на уровне сюжета играет и другую роль. Как мы уже отмечали, пересказ первой половины романа является нелегкой задачей, так как в ней речь идет лишь о незначительных, несущественных и поэтому трудно запоминающихся семейных историях повествователя. Но из-за размытости границ между автором и персонажем-рассказчиком все эти неинтересные детали (как, например, рассказ о дедушке Паше, убишем котенка Мифа, или чересчур подробное описание неких семейных фотографий) будто бы вырастают из жизни реального автора. Читатель, старающийся уловить направление сюжета, на самом деле делает не что иное, как ищет смысл текста буквально в биографии автора. Точно так же поступали и критики до начала XX века, думая, что биография автора может быть ключом к анализу произведения.<sup>11</sup>

С формированием «индивидуального стиля автора» в литературоведении возник интерес к феномену автора. Для первых научных подходов автор важен был как личность: его взгляды, устремления, общественная позиция, в определенной мере личные качества. В начале XX века вследствие развития позитивизма в России господствовал биографический подход к произведениям искусства. Для него характерна эмпирическая крайность. Анализ направлен на изучение жизненного пути автора, а биография персонажа не отделяется от биографии автора. В двадцатые годы XX века концепция «писатель как личность»

<sup>11</sup> О преднамеренном использовании биографической информации в литературной критике с целью дать «правильное понимание» текста мы и говорили ранее, в разделе «Концепции авторства и история авторской маски».



отрицается, а биография автора перестает быть главным инструментом анализа. Но автор продолжал быть самым интересным персонажем в литературной критике еще долго после того, как литературная теория отошла от историко-литературного и биографического подходов. Виноградов предложил «образ автора» как основную категорию текстообразования, определяющую семантические, эмоциональные, культурно-идеологические интенции художественного произведения [ВИНОГРАДОВ 1981: 296]. По его мнению, с обнаружением авторской интенции произведение раскрывается как структурное целое. Таким образом, главной целью литературоведов становится поиск принципов и законов словесно-художественного построения «образа автора», определившего развитие русской поэтики на многие десятилетия.

Эти разные трактовки концепции автора, согласно которым истинный смысл произведения непостижим без автора у Попова иронизируются. Рассказчик в предисловии выставляет напоказ свою авторскую маску, после чего старые домодернистские читательские ожидания, выдвигаются на передний план в рефлексиях и комментариях. Роман изобилует размышлениями о создании текста, в которых автор-рассказчик издевается над ожиданиями читателя, над его «наивностью», над стереотипами его литературного мышления. Главной темой романа является сам процесс его написания: текст на самом деле говорит о том, как он создается.

Малмгрен различает два типа метаповествований: осознанные (self-conscious) и саморефлексивные (self-reflexive) тексты, – и утверждает, что постмодернистская метапроза относится к последнему типу, так как она основана на эпистемологической концепции непознаваемости мира. В осознанных текстах всерьез осмысливаются процессы написания самого текста, в рефлексивных же размышления над элементами художественности текста предлагаются только ради насмешки над ними [MALMGREN 1985: 142–145].

Автор-рассказчик Попова обращает внимание своих читателей на особенности своего повествовательного мастерства издеваясь над самим собой. Рассказчик делает вид, что он никоим образом не старается завоевать благосклонность адресата: «... а если ты морщишься, Ферфичкин, то я тебя читать не заставляю, и читателя мне такого совершенно не нужно, который таинственно морщится, потому что – что хочу, то и пишу, как хочу, как умею, потому что» [ПОПОВ 2009а: 341–342]. Он подвергает критике читательские стратегии, и, видимо, оставляет их без внимания, но все же не может забыть о них. Рассказчик постоянно обращается к своему читателю и комментирует свой писательский метод: то оправдывается из-за пустозвонства, то грубо рывкает на Ферфичкина, предполагая, что тому уже надоело читать, то подробно излагает свои эстетические мысли. Из этих высказываний вырисовывается «паралитература»<sup>12</sup>, в духе которой рассказчик пишет свои письма. Важно отметить, что в упомянутых эпизодах он не просто высказывается о сути своей поэтики, а адресует их непосредственно Ферфичкину, то есть его воображаемому

<sup>12</sup> Автор-рассказчик сам называет так свою писательскую манеру.

читателю. Таким образом, рассказчик будто следит за восприятием своего текста. Он постепенно разрушает читательские ожидания, рождающиеся из культурных и социальных норм эпохи и старого опыта, и одновременно с этим вводит своих читателей в новое искусство, называемое им паралитературой.

Одно из свойств, характеризующее повествовательную манеру Евгения Анатольевича, – противоречие реализму. «В самом деле, на кой черт мне все это сдалось, когда в результате лишь одни неприятности, тумачи, шишки и неуважение от реализма?» [ПОПОВ 2009а: 114]. Вместо адекватного подражания материальному миру Попов раскрывает «душу патриота», его сознание и подсознание. Это реализуется благодаря спонтанному письму, например: «Он создан в 19796 г. (какую дату написала вдруг моя рука, такую я и оставляю для пущей достоверности текущего момента)» [ПОПОВ 2009а: 414]. Эта ошибка имитирует письмо, создаваемое в настоящий момент. Это создает впечатление, будто содержание общения, хоть и письменного, не спланировано и не редактировано. Рассказчик притворяется, будто его мысли формируются и излагаются в момент письма, чтобы исключить возможность того, что его слова несут в себе окончательную истину. Более того, рассказчик прямо заявляет, что его текст лишен любых идеологических смыслов: «я специально подчеркиваю, ибо мои послания к Ферфичкину носят частный, мирный характер и не преследуют политических, идеологических, религиозных или каких-либо еще целей» [ПОПОВ 2009а: 370]. Это полностью противоречит мысли, господствующей в русской культуре со времен золотого века: произведение считается действительно ценным в том случае, когда в нем раскрывается конкретная идея или выражается универсальная истина.

Подобный прием мы наблюдаем и в «Накануне накануне». Рассказчик Попова, спрятавшийся за авторской маской и имеющий сознание пишущее и сознание комментирующее, умело сопротивляется традиционному требованию читателей к автору нести ответственность за мнения: «за его [роман «Накануне накануне»] идейную непочтительность на меня обиделись все: коммунисты и монархисты, космополиты и почвенники, диссиденты и гэбэшники, демократы и красные, белые, зеленые, голубые... Обиделись зря, я же указал в подзаголовке, что, собственно, это не мои слова, а роман персонажа романа, написанного персонажем романа» [ПОПОВ 2009б: 124]. Интересно, что это замечание находится не в основном тексте произведения, а в комментариях. Таким образом, на примере предисловия «Души патриота» и комментариев «Накануне накануне» мы видим, что дополнительная информация о метафигурном повествовании передается не только в основном тексте, но и в особом пространстве<sup>13</sup> – на периферии вымышленного мира (представленного повествователем) и реального мира (к которому принадлежит и реальный автор произведения).

Подводя итог, можно сказать, что посредством авторской маски Попов расщепляет прежнюю смыслопорождающую функцию автора, стремясь ускользнуть от тоталитаризма языка. В его метаповествовании рождается

<sup>13</sup> В предисловии и комментариях.



постмодернистский взгляд на автора, подрывающий культ писателя-пророка, который «нес людям чуть ли не Откровение Божие» [СКОРОПАНОВА 2007: 79]. Рассказчик, спрятавшийся за маску автора, хочет избавить литературу от гиперморализма, характеризующего официальную советскую литературу.

### Библиография

- ВИНОГРАДОВ, В.В. [VINOGRADOV, V.V.] 1981: Проблемы русской стилистики. Москва: Издательство «Высшая школа» [Problems of Russian stylistics. Moscow: Vysšaa Škola Publishing House].
- ОЛИЗЬКО, Н.С. [OLIZ'KO, N.S.] 2007: Интертекстуальность постмодернистского художественного дискурса (на материале творчества Дж. Барта). Попытка семиотико-синергетического анализа. Челябинск: Издательство «Энциклопедия» [Intertextuality of postmodern artistic discourse (based on the material of J. Bart). An attempt at a semiotic-synergetic analysis. Čelâbinsk: Enciklopediâ Publishing House].
- ОСЬМУХИНА, О.Ю. [OS'MUHINA, O. Ū.] 2008: Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX в. (генезис, становление традиции, специфика функционирования). Саранск: Издательство Мордовского университета [The author's mask in Russian prose of the 13th – first third of the 19th century. (genesis, formation of tradition, specifics of functioning). Saransk: Publishing House of the Mordovian University]
- ПОПОВ, Е.А. [РОРОВ, Е.А.] 2009а: Душа патриота // Ресторан «Березка». Москва: Издательство «Астрел» [The soul of a patriot // Restaurant "Birch". Moscow: Astrel Publishing House], 315–460.
- ПОПОВ, Е.А. [РОРОВ, Е.А.] 2009б: Накануне накануне // Ресторан «Березка». Москва: Издательство «Астрел» [On the Eve of the Eve // Restaurant "Berezka". Moscow: Astrel Publishing House], 9–124.
- РОГИНСКАЯ, О.О. [ROGINSKAĀ, O.O.] 2002: Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе. Диссертация кандидата филологических наук. Москва: РГГУ [Epistolary Novel: Poetics of the Genre and Its Transformation in Russian Literature. Dissertation of the candidate of philological sciences. Moscow: RGGU].
- СКОРОПАНОВА, И.С. [SKOROPANOVA, I.S.] 2002: Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. Санкт-Петербург: Издательство «Невский простор» [Russian Postmodern Literature: New Philosophy, New Language. St. Petersburg: Publishing House "Nevskij Prostor"].
- ТЫНЯНОВ, Ю.Н. [ТҮНĀНОВ, Ū.N.] 1977: О литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино Москва: Издательство «Наука» [About literary fact // Poetics. Literary history. Cinema Moscow: Publishing House "Nauka"], 255–269.
- KALAFATICS, Zs. 2018: A levélműfaj hagyományának kortárs újraértelmezései // Posztmodernen innen és túl [Contemporary Reinterpretations of the Tradition of the Leaf Genre // Postmodern Here and Beyond]. Budapest: Protea Kulturális Egyesület. 75–124.
- MALMGREN, C.D. 1985: Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel. Lewisburg: Bucknell University Press.

Аннамария ВАШШ  
Дебреценский университет  
Дебрецен, Венгрия  
annamaria.vass@gmail.com

