

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ПРИЙОМ ДЛЯ ІДЕНТИФІКАЦІЇ АВТОРА З ГЕРОЄМ У РОМАНІ ІРЕНИ КАРПИ «BITCHES GET EVERYTHING»

Олена Крушельницька

Аспірантка, кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
(УКРАЇНА), 46027, м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2, каб. 82

UDC: 82.091(048)

ABSTRACT

Olena Krushelnytska "Intertextuality as a method for finding "own" reader in the novel of Irena Karpa "Bitches get everything""

In the article, the author seeks to clarify how I. Karpa identifies herself with the characters in the novel of popular literature "Bitches get everything". Trying to analyze on intertext example how she presents her text in relation to her readers and are interested in identifies herself with the characters in the novel. Specifies the marker signals that indicate the author with the heroes. We prove that all of the text of I. Karpa can be read as a way of separating art "us" and "them", is worth in order to understand the creative pursuits, and the intellectual game of author. Identifies herself with the characters by classifies features of the plot, using the startling image of the characters is also the way of search.

Key words: mass literature, literature of twenty years old people, "own" \ "other", game.

У своїй статті автор прагне з'ясувати яким чином І. Карпа ідентифікує себе з героями твору у романі масової літератури „Bitches get everything”. Намагається проаналізувати на прикладі інтертексту, як вона позиціонує свій текст стосовно читачів, та чи зацікавлена у певній селекції власної читацької аудиторії. Визначає сигнали-маркери, які вказують на порівняння себе з героями. Доводить, що увесь текст І. Карпи можна читати як спосіб художнього відмежування „своїх” і „чужих”, як пошук „свого”, який вартує того, щоб розуміти і творчі розвідки, й інтелектуальну гру автора. Також до засобів відсікання „чужого” зараховує особливості побудови сюжету, використання епатажних образів героїв твору тощо.

Ключові слова: масова література, двотисячники, двадцятилітні, „свій”/„чужий”, гра.

У сучасному українському літературознавстві Ірена Карпа зараховується дослідниками до авторів масової літератури (І. Боднар-Терещенко, Н. Герасименко, Г. Улюра, С. Філоненко).

С. Філоненко визначає масову літературу, як „сукупність літературних творів, які адресуються широкому читацькому загалу, функціонують за законами літературної індустрії відповідно до своєї виразно декларованої жанрової приналежності” [9, с. 88], і відносить творчість І. Карпи до масової літератури [10, с. 110], називаючи її, разом з С. Жаданом, Н. Сняданко, Л. Дерешом, „культурою у молодіжному середовищі” [10, с. 110].

Г. Улюра виділяє І. Карпу, Л. Дереша і Т. Малярчук серед письменників масової літератури [9, с. 97] та ідентифікує їх, як „молоду прозу” або „прозу двадцятилітніх” і говорить про те, що „однією із функцій масової літератури (якою є „молода проза”) виступає символічна адаптація до змін, які відбуваються, в результаті якої сам хід і суть цих змін рутинізується” [9, с. 98]. Їхні твори автор вважає респектабельними і ця „респектабельна успішність молодих авторів – це не стільки екзальтація молодістю або стабілізація значення молоді в суспільстві, яка демонструється як один із скритих ресурсів життєздатності цього

суспільства, скільки позначення проблемних зон актуального літературного процесу, перш за все, проблемних ідеологічно та естетично” [9, с. 101-101].

І. Боднар-Терещенко твори І. Карпи теж відносить до масової літератури і вважає, що ранній її прозі „належать найяскравіші сентенції „четвергового” збірника” [3, с. 206]. Аналізуючи передмову до журналу Четвер „Іздріка-упорядника”, він доходить висновків, що хоча проза „двотисячників” є „талановитою і переконливою, але ще не досягла значущих форм вираження, маючи здебільшого вигляд писань для знайомих, в чію свідомість вона вкладає невисловну „живу” літературу” [3, с. 206]. Різницю між „дев’яностиками” і „двотисячниками” автор вбачає в тому, що перші „були невіддільні від філософії, політики і патріотичного духу”, тоді, коли другі – „штучно, у вічних пошуках втраченого кайфу, створюють свої власні філософські цінності” [3, с. 207].

Н. Герасименко вагається, чи можна назвати прозу двотисячників (до яких вона відносить й І. Карпу) масовою літературою, „оскільки проти знеосіблення образів та примітивізації усього культурного і соціального дискурсу, властивого масовій культурі, на відміну від культури елітарної, вартісної, ці письменники і виступають” [5, с. 188]. З іншого боку: „успішний автор (а будь-який письменник хоче донести своє творіння до якомога ширшої читацької аудиторії) приречений бути включеним у дискурс масовості: спілкуватися з читачами та ЗМІ під час презентацій, роздавати автографи, виступати на радіо та телебаченні, розповідати публіці про себе та особливості свого приватного життя. [...] І навіть боротьба з масовою свідомістю може лягти у дискурс масовості” [5, с. 194]. Підсумовуючи, авторка доходить висновку, що „прихід постмодернізму зняв різку опозицію, що існувала між елітарним та масовим мистецтвом. Більше того, сьогодні елітарна проза все частіше використовує прийоми кітча та масової культури” [5, с. 198].

Ідентифікація автора з героєм, є важливою і цікавою проблемою у літературознавстві. О. Поліщук вважає, що „злиття автора і персонажа в літературному тексті приховує складну специфіку співвідношення автор-персонаж, що залежить від індивідуальної авторської стилістики, манери письма, світогляду письменника та інших факторів, що визначають особливості функцій автора і персонажа в кожному конкретному творі” [8, с.10].

Нашим завданням є визначити ті сигнали, які подає автор для того, щоб себе ідентифікувати з героями і з’ясувати, як вони функціонують в тексті.

Уважне прочитання роману авторки „Bitches get everything” показує нам, що І. Карпа закладає в художньому тексті сигнали, що відмежовують „чужого” від „свого”.

Отже, з’ясуємо, яким чином Ірена Карпа проводить селекцію своєї „своїх” і „чужих”, у який спосіб та з якою метою вона це робить.

Будь-яка субкультура побудована на чіткому протиставленні „своїх і чужих”. Це є однією з базових бінарних опозицій, за якою моделюється людська культура будь-якого типу: від архаїчних племен до сучасних неформальних угруповань.

Увесь текст І. Карпи можна читати як спосіб художнього відмежування „своїх” і „чужих”, як пошук „свого”, який вартує того, щоб розуміти і творчі пошуки, й інтелектуальну гру автора.

Назва роману – „Bitches get everything”, – одразу відкидає тих, хто не володіє англійською мовою (і не даремно, тому що у романі багато англомовних лексем, цитат і, навіть, англомовний сценарій фільму, який за сюжетом написаний Трішею Торнберг, автор подає без перекладу).

До засобів відсікання „чужого” можемо зарахувати також особливості побудови сюжету, використання епатажних образів героїв твору тощо.

Епатажність героїв є ще одним способом ідентифікації, адже з перших сторінок роману складається враження, що Ірена Карпа навмисно згущує фарби і докладає неабияких зусиль, аби шокувати аморальною поведінкою героїв, яка суперечить усім нормам соціуму, а подекуди, навіть, нормам здорового глузду. Читачу інколи важко зрозуміти чи описані автором сцени зображають психічні розлади, чи змальовують надзвичайно екзотичний спосіб життя: „Цікаво виглядатиме моя кров на цій піні, якщо раптом розчавити склянку в руці. [...] Стогневіч, котра сидить тут же, до такого звикла. Ми просто приносимо одна одній йод після таких душевних проявів” [7, с. 68]. Приголомшує нерозбещеного читача і ставлення Тріші Торнберг – головної героїні роману, до кохання. Для неї це світле, романтичне почуття ніяких духовних цінностей не складає, воно вимірюється в статевих контактах і зовнішньому вигляді партнера. У героїні багато коханців і на протязі роману їх-

ня кількість збільшується: „Поки що лише чотири...” [7, с. 71]. Також легко вступає у статеві стосунки і з неповнолітніми, і з зрілими мужчинами: „Я думаю що можу бути вагітною від янгола Нурієля і з однаковою легкістю вийшла би заміж як за нього, так і за Лютчика. [...] Я обох люблю” [7, с. 218-219]. Вражає надмірне вживання алкоголю, наркотиків: „...в її крові намішалися абсент, марихуана й... пиво” [7, с. 23].

Таким чином Ірена Карпа формує перше наближення до власної самоідентичності. Це протиставлення двох поколінь: молодого, яке виражається через пропагування власних життєвих цінностей та старшого, яке відстоює традиційні, усталені моральні норми.

Другим є протиставленням „своїх і чужих”, як опозиція в межах свого покоління.

Це відбувається шляхом контрасту формалів і неформалів, тих, хто не сприймає як гостру проблему важливість власної самоідентифікації та представників молодіжної субкультури, ототожнюючи себе з останніми. Героїня роману Ірени Карпи протиставляє себе і своїх друзів голам. Голи або гопники (самі себе вони так не називають, надаючи перевагу лексемам „пацани”, „братани”) – обмежені молоді люди, які ненавидять інші субкультурні групи, поводять себе грубо, брутально, люблять ходити на дискотеки, лузати соняшник, пити дешеві спиртні напої, вживати вульгарну нецензурну лексику, одягають спортивні костюми, кепки, короткі шкірянки із шкірозамінника, часто хуліганять. Представників субкультури називають ще „неформалами”, а гопів – „формалами”. Л. Дереш у своєму романі „Культ” описав різницю між „неформалами” і „формалами”. Він говорить, що „неформали” – це тільки опозиція, а „формали” (вони ж „гопи”, „гопники” або, як самі себе називають, „пацани”) „зазвичай носять короткі зачіски „їжачок”, джинси, заперезані ремнем на два язички (дуже характерно!), кросівки і заправлені за пояс сорочки картатого узору. [...] Гопники віддають перевагу чорним тонам із мізерними, сказати б, мінімалістичними вкрапленнями білого – біла смужка на кашкеті чи білий рубчик на кросівках. [...] Пацани усюди зневажали й дуже не любили неформалів. Неформали, у свою чергу, не любили їх. Але якщо останні у більшості своїй були ліберальними паціфістами і не звертали на паціків жодної уваги, то гопи сприймали кожного кудлатого чувака як персональну образу власної гідності” [6, с. 48-50].

Зневагу до гопників І. Карпа виражає у тексті роману, її героїня боїться, що у неї: „...може народитися геніальна дитина чи дитина-гопник” [7, с. 41], далі читаємо: „Її розкішне волосся розвівається за вітром, змушуючи „чіста пацанів” на „чіста бехах” кусати свої красовки” [7, с. 169]. Таким чином чітко відмежовує гопників і субкультурні угруповання міської молоді, відкидаючи перших зі своєї читацької аудиторії. Відмежовують себе від сірої маси герої дуже просто: освіченістю, епатажністю, байдужістю стосовно думки інших щодо їхньої поведінки.

В межах молодіжних субкультурних угруповань також помічаємо поділ на „своїх” і „чужих”. Проти субкультур авторка не налаштована ворожо, але не про всіх відкликається однаково: „нелегал-панк” [7, с. 11], „німкєня-панкушка” [7, с. 16], „макабрична готеса” [7, с. 24], „хіпарки-паціфістки-вегетаріанки” [7, с. 72], „грьобані панки” [7, с. 81] — так героїня роману Тріша Торнберг називає людей приналежних до субкультури, а вираз „грьобані панки”, за словами Тріші, вживав щодо неї та її друзів її покійний чоловік. У романі найчастіше авторка згадує про три субкультурні групи: панки, хіпі і готи. З тексту роману ми дізнаємося, що Тріша Торнберг відвідувала готичні вечірки, але самих готів їй було важко зрозуміти: чому вони вбираються у чорне? [7, с. 24]. Глузувала над їхнім стилем вбрання: „Якась макабрична готеса, з чорною помадою і червоними тінями, у дірявих колготах, криво перейшла йому дорогу” [7, с. 24]. Незважаючи на все це, на готичні вечірки вона ходила і там відпочивала разом з тими ж таки готами. Таке ж ставлення і до хіпі: „хіпарки-паціфістки-вегетаріанки” [7, с. 72]. Тріша Торнберг не ідентифікує себе прямо з панками, а тільки розповідає різні історії у яких присутня ця субкультурна група. Проте стиль життя головної героїні цілком відповідає субкультурі панків (неприбрана квартира, вим'яті футболки, музика, їжа (на зразок крабових паличок), епатажна поведінка. Підсилюють таку думку цитати: „...згадай-но дитячу панкуху і поїздки до батьків у загальному вагоні на Різдво” [7, с. 88], „...цілується з обдовбаними білявками по клубних туалетах і спостерігає за іншими „панками і нонконформістами”...” [7, с. 117] тощо.

Одним із найцікавіших для нас є поділ на „своїх” і „чужих”, який проводить письменниця за інтелектуальним критерієм. Після насичено епатажної першої частини, нам дозволено проникнути у внутрішній світ Тріші Торнберг, і ми з подивом дізнаємося, яке важ-

ливе місце займає в житті цієї епатажної дівчинки творчість: „Як зробити ці асфальтові (дзеркальні?) поля бодай картопляними грядками, якщо вже не засадити їх бульбами женьшеню для вирощування орхідей!? Як же повернутися до творчості” [7, с. 106]. Формулювання сенсу життя Тріші Торнберг здійснюється у доволі специфічний спосіб, проте цьому формулюванню не можна відмовити ні у глибині і щирості почуттів, ні у висоті життєвої мети: „Кожна людина обов’язково мусить мати свою омріяну точку „С”, до якої вона тягнеться, волочиться і йде. А коли вже доходить, то мусить обов’язково проапгрейдити свої мрії і переставити точку далі. Інакше вся система деградує і нічого, крім форматування її хард-диска, цій людині не допоможе” [7, с. 15]. Філософські роздуми головної героїні дивовижно пронизливо-ліричні та щирі: „Коли помре твоя краса, залишиться її тінь... Тінь же продовжує рости після смерті? Я житиму з твоєю тінню. Життя після смерті...” [7, с. 99] Важко уявити, що наступні висловлювання належать зухвало безсоромній та цинічній головній героїні: „Так дивно. Люди здатні полюбити інших людей просто за один день. Без будь-яких сексуальних потягів чи емоційного спілкування. ПРОСТО полюбити. Прив’язавши погляд вологих очей і серцебиття за тонку орхідейну ниточку до хвоста літака Air France 1950-якогось року” [7, с. 209]. Урбаністичний пейзаж у зображенні Ірени Карпи, хоча й зберігає притаманну роману стилістику, проте не позбавлений точності та оригінальності спостережень: „Досвітній ранок відкриває вам чудовий образ міста. Його деліріум, його звичне олд-скульне похмілля, його замурзаність після вчорашнього. Але не суть в цьому. Суть в об’єктах, з котрих вдень за просто складається об’єктивна реальність, ввечері вони стають плацдармом для ейфорії, вночі її піком, а вдосвіта – знімками епохи. Навіть якщо повідкидати дрібні об’єкти штибу пластикових пакетів, бляшанок, цінних для батл-хантерів пляшок, вирваного волосся, вибитих зубів, використаних прокладок і невикористаних презервативів, зів’ялих квітів і виплюнутих жувачок, залишаються великі предмети. Так звані архітектурні одиниці” [7, с. 171].

Ідентифікації зі „своїм” сприяє також навмисна насиченість сторінок другої частини роману знаковими іменами літературного та кінематографічного обр’ю Тріші Торнберг. Це виражається не тільки іншомовним бар’єром, але й цитатами із книжок письменників (від класиків до сучасників): „Жорстокий місяць квітень” [7, с. 118] (Т. Еліот „Мертва Земля”), „У своєму прощальному листі Маркес радив більше гуляти і менше спати” [7, с. 174], також згадуються Жадан, Дереш, Андрухович, Коельо, Шевченко, Кім Кі-Дук, Гай Річі, Пітер Грінвей, Акі Каурісмякі, Федеріко Феліні, Луї Бунюель.

Елемент гри теж не мало важливий у ототожненні автора з читачем, який присутній у тексті всюди: починаючи від слів до кульмінації гри автора з читачем у хепі енді на кшталт „мильної опери”.

Т. Апінян у своїй статті „Краса гри без правил” пише про те, що кожен текст є і грою автора і його героїв [2, с. 14-18]: „Творчість як гра...”. Дослідник вважає, що у кожній грі повинні бути правила, але оскільки усі ми люди, то схильні до того, щоб правила порушувати або „шахраювати”. Науковець вважає, що шахрайство не заперечує правил, а навпаки, підкреслює їхню необхідність [2, с. 15]. Тобто, чим більше герої І. Карпи порушують правила, тим більше вони змінюють загальноприйняті норми і тим цікавіше читачеві слідкувати за їхнім не передбачуваним життям-грою. Т. Апінян зазначає, що й „на протязі гри можуть змінюватися „гіпотези”” [2, с. 16]. У романі Ірени Карпи герої можуть щось планувати, обдумувати, а в останній момент все змінювати (наприклад, плани Тріші Торнберг щодо фестивалю. Вона розпланувала все до найменших деталей: свою появу на ньому, свій одяг, зовнішній вигляд і навіть музичний супровід. Проте, у якому вигляді з’явилась Тріша на фестивалі — читачеві невідомо). Такі моменти є несподіванкою для читачів й інтригують своєю невизначеністю. „Біблійний Бог дає людині правила моральної, людської гри — десять заповідей” [2, с. 17]. Так само є і загальноприйняті правила і норми сформовані історично. У кожного своя гра і кожен ці заповіді, правила, норми бачить по-своєму. Порушуючи їх, герой робить своє життя більш захоплюючим. Т. Апінян нагадує про те, що „не слід забувати і те, що людина приречена грати відразу на обох — божественному і людському — столах” [2, с. 18]. Заповіді Божі стримують і повчають, правила людські визначають ступінь нашої культури. Зріла людина творить свою гру сама і в змозі відповідати за свої вчинки теж самостійно. Н. Аббасова у статті „Гра як театральна соціальна діяльність” твердить, що „маска, роль виправдовуються життям” [1, с. 209]. Кожен письменник постмодернізму грається з читачем, чим і захоплює його до зацікавленого сприйняття тексту. Так і

Ірена Карпа: інтригує, зачаровує, розповідає історії і на найцікавіших моментах обриває їх. Читач продовжує читати, щоб знайти продовження таких історій, але замість того знаходить ще більше несподіванок.

І. Гофман у роботі „Уявлення себе іншим в буденному житті” застосовує термін „performance” (виконання) для позначення людини або групи людей („команди”), які грають активніше у присутності глядачів [цит. за 1, с. 210]. Героїня роману Ірени Карпи Тріша Торнберг перед іншими героями грає набагато професійніше, ніж, коли застається на одинці із собою. Хоча на одинці вона застається дуже рідко: вона завжди повинна бути в центрі уваги. Всі її витівки – це лише спосіб заявити про себе і не просто заявити, а продемонструвати себе як оригінальну особистість. Так, вона не ідеальна, але вона не така, як усі. Ірена Карпа також сповна грає перед читачем, вигадуючи різні інтригуючі елементи. Важко сказати, що дивує читача більше: зачин з основною частиною (там де герої граються в безвідповідальних і дещо аморальних) чи кінцівка (там, де така „погана дівчина” Тріша Торнберг стає хорошою дружиною і зразковою матір’ю). Н. Абасова стверджує, що „для автора сценічні аналогії є тактичним маневром. Насправді його не цікавили елементи театру, які проникають в буденне життя і представлені в його книгах. Його дослідницьке завдання — це вияв тієї структури соціальних контактів, безпосередніх взаємодій між людьми і тієї структури явищ суспільного життя, яка виникає кожен раз, коли будь-які особи співприсутні в обмеженому просторі їх взаємодії” [1, с. 211]. На думку дослідниці, життя (або як ми вже говорили – гра) це не театр, але, коли люди (герої) спілкуються між собою, для того, щоб було цікавіше читачеві, вони використовують прийоми і засоби самовираження такі ж, як і актори на театральній сцені [1, с. 211]. Багато висловів і фраз підсилюють публічну гру. Ось, наприклад, коли героїня роману Стогневич під час гри у російську рулетку засунула собі пістолет до рота, перед тим як вистрілити промовила: „Так тебе і нада, куряча памада!!!” [7, с. 55]. Перед нами так звані спец-ефекти, завдяки яким читач не сприймає серйозно гри, яка може понести за собою важкі наслідки.

Гра присутня всюди, навіть у словах. Конструювання індивідуально-авторських фразеологізмів посилюють оригінальність та непередбачуваність тексту, не дозволяючи йому наблизитися до „мильної опери”: „Ні в зуб ногою, ні в грудь копитом” [48], „Так тебе і нада, куряча памада!!!” [7, с. 55].

Кульмінацією гри автора із читачем є хепі енд типу „мильної опери” чи сентиментального жіночого роману: „Сонце сьогодні заходило якось незвично повільно. Наш будинок, пісок, одяг, волосся мого чоловіка з білих поставали рожевими і ніяк не хотіли набирати сутінків [7, с. 236]. На даний момент теперішнього все спокійно, і на диво при цьому красиво. Добра їжа, вишукані контрабандні напої, приємний на дотик до голого тіла одяг, наймудріший і найвродливіший чоловік планети, котрого я кохаю ось уже, здається, безліч років...” [7, с. 237-238]. Після такої сцени закономірно виникає запитання, чи не було усе епатжно-панківське шокуjące нашарування просто грою автора з читачем? Видається, що тут відбувається останній спосіб ідентифікації з героєм, через іронію.

Еротичні сцени – це один із основних елементів гри сучасної літератури постмодернізму. Й. Гейзінга пише, що еротична гра – це не лише сам статевий акт, а в першу чергу, це все що відбувається між людьми до того: „... підготовка, або прилюдії, шлях, який веде до нього, дуже часто рясніє різноманітними ігровими моментами” [4, с. 56].

Еротичні ігри у романі Ірени Карпи – це діяльність, яка не передбачає отримання практичного результату, важливий сам процес і отримання задоволення від самої гри, тому на таких засадах будує стосунки з особами протилежної статі героїня Тріша Торнберг: „Моє останнє, гм, кохання... [...] Йому, знаєте, лише 17 років, і я боюся пред’яви від його мами. Я ж типу особа не зовсім однозначна. [...] Хоч я і не Майкл Джексон. А шкода. Але й не американський священик. Що радує. І не вчителька музики з приватними уроками, що радує моїх сусідів...” [7, с. 9]. Грою є і те, що у Тріші романи одночасно з кількома чоловіками: „Тим часом справи з моїм малим дедалі більш ускладнювалися. Мені ця конструкція „Кройб – я – Дафліш” здавалася цілком природною: черпати юність із одного чоловіка і жити нею іншого” [7, с. 45]. Статеві стосунки для героїні – це тільки результат гри, для неї не важливо чи вони будуть, чи ні, головне вдалося награтися і отримати те, що заборонено: „Вам коли-небудь доводилось переспати зі старим другом? Ну, з кимось таким, чию красу ви констатуєте і живете з нею спокійно й задоволено. Ви – гедоніст і оточуєте

себе лише красивими людьми. Ви готові померти за красу. Ви насолоджуєтесь красою, молодістю і запахом тих, хто з вами їсть, купається і спить” [7, с. 76].

Отже, сигналів-маркерів, яким І. Карпа ідентифікує себе з героями у романі „Bitches get everything” ми зараховуємо використання англійського заголовку, епіграфу, реплік персонажів, сценарію фільму. Текст насичений культурними маркерами молодіжного урбаністичного середовища: музичні твори, фільми, вірші, проза, знакові імена літературного, музичного та кінематографічного обрію. Нам видається цікавим спосіб порівняння автора зі своїми героями і вважаємо доцільно буде його розглянути детальніше у подальших дослідженнях крізь призму антропології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аббасова Н. Игра как театральная социальная деятельность // Studia culturae. Выпуск 2. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – с. 208 – 212.
2. Апінян Т. Красота игры без правил // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – с. 14 – 18.
3. Боднар-Терещенко І. Текст 1990-х: герої та персонажі. – Тернопіль: Джура, 2003. – 208 с.
4. Гейзинга Й. Homo Ludens; Статті по історії культури. / Пер., сост. и X 35 вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.
5. Герасименко Н. Популярна література кінця ХХ – початку ХХІ ст. Тернопіль: Джура, 2010. – 264 с.
6. Дереш Л. Культ. Роман. – Львів: Кальварія; К.: Книжник, 2002. – с. 48 – 50.
7. Карпа І. Bitches Get Everything. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2007. – 240 с.
8. Поліщук О. Автор і персонаж в українській новітній прозі. – К.: ПЦ «Фоліант», 2008. – 176 с.
9. Улюра А. «Молодая проза»: концепт, конструкт, проект // Радуга. – 2007. – № 9. – С. 97–106.
10. Філоненко С.О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія / Софія Філоненко. – Донецьк: ЛАНДОН – ХХІ. – 432 с.