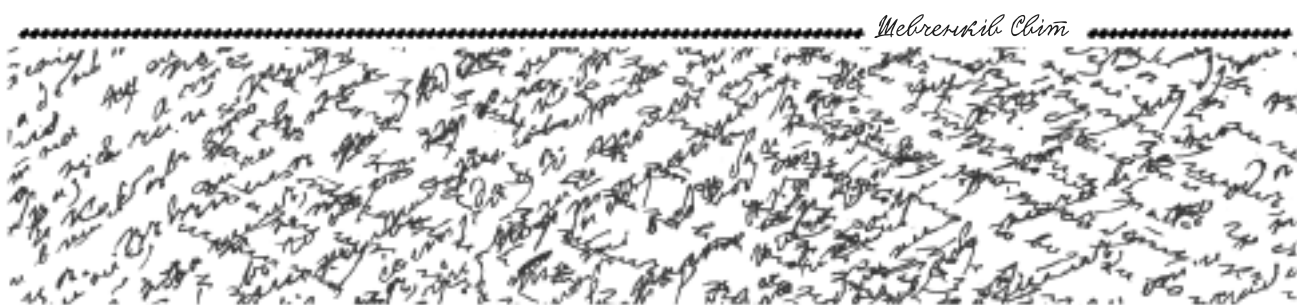


Людмила СКОРИНА

УДК 821.161.2.09

**ТАРАС ШЕВЧЕНКО
ЯК ДЗЕРКАЛО:
ОСОБЛИВОСТІ
РЕЦЕПЦІЇ КЛАСИКА
В УКРАЇНСЬКІЙ
ЛІТЕРАТУРІ
1920-Х РОКІВ**

У статті проаналізовані особливості рецепції Тараса Шевченка в українській літературі 1920-х рр. Оскільки зазначена проблема надто широка, до уваги взято один текст – цикл Омелька Буца (Олекси Слісаренка) «Шевченко у дзеркалі сучасних літорганізацій», у якому, як у дзеркалі, відображені визначальні тенденції перепрочитання хрестоматійної поезії «Садок вишневий коло хати» представниками «Плуга», «Молодняка» й ВУСППу. У тогочасному літпроцесі виразно окреслилися дві визначальні тенденції. З одного боку – повага до Генія, звернення до його творчості як авторитетного прототексту, з другого – спроба вилучити з його творів усе органічно українське, залишаючи тільки те, що можна було вмонтувати в ідеологічний дискурс доби. Зафіксовані тривожні симптоми руйнування українського світу, наполегливі спроби насадження нового стилю життя, нової системи «цінностей». Цикл О.Слісаренка є цікавим прикладом того як пародійний пастиш із звичайної гри з прототекстом перетворюється на складну інтертекстуальну структуру із глибоко завуальованим підтекстом. Пародист не лише кепкує з творчих (псевдотворчих) настанов зазначених літорганізацій, їхнього примітивізму, а й з їхніх спроб переписати класику відповідно до нових суспільних потреб.



Ключові поняття: Т. Шевченко, О. Слісаренко, українська література 1920-х рр., рецепція, пастиш, «Плуг», «Молодняк», ВУСПП.

Вплив Т. Шевченка на українське письменство неможливо переоцінити; прикметно, що з плином років його значимість лише зростає. За слушним висновком В. Пахаренка, «однією з найпродуктивніших, найперспективніших галузей сучасної української науки про літературу, безсумнівно, стало шевченкознавство. Вражають його численні здобутки, захоплює багатовекторність його пошуків. Разом з тим, – будьмо щирі, – Шевченко досі залишається значною мірою незбагненим, непрочитаним. Вельми показове у цьому плані зізнання Г. Грабовича: що більше назбирається біографічних матеріалів про поета, що детальніше аналізуються найдрібніші нюанси його творів, то «дальше він від нас відсувається» /.../ А тим часом кожен геній конче потребує розуміння, бо це для нього єдиний спосіб донести до людства зроджене в титанічній духовній праці рятівне послання, себто виконати свою місію» [7, с.9-10]. В інтертекстуальному просторі українського письменства 1920-х років шевченківський дискурс репрезентований доволі помітно й широко. Зважаючи на те, що зазначена проблема надто широка, до уваги в цій статті взято лише один «текст» – цикл Омелька Буца (Олекси Слісаренка) «Шевченко у дзеркалі сучасних літорганізацій», у якому, як у дзеркалі, відображені визначальні тенденції перепрочитання хрестоматійної поезії «Садок вишневий коло хати» представниками «Плуга», «Молодняка» й ВУСППу.

Окремі міркування про особливості пастишування О. Слісаренком шевченківської хрестоматійної поезії «Садок вишневий коло хати» висловлені в статті Н. Вінникової [3]. Однак ця проблема ще не була предметом системної наукової рефлексії, що зумовлює певну наукову новизну пропонованого матеріалу. Мета статті – проаналізувати цикл Омелька Буца (О. Слісаренка) «Шевченко у дзеркалі сучасних літорганізацій» як текст, що відображає особливості рецепції класика в українській літературі 1920 років.

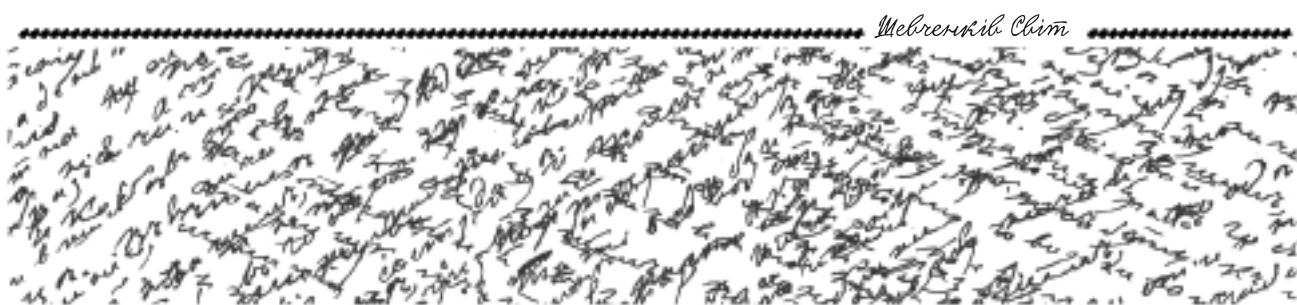
Інтертекстуальна природа циклу «Шевченко у дзеркалі сучасних літорганізацій» амбівалентна: автор органічно міксує прикмети пародії й пастиша. Поняття «пастиш» (фр. *pastiche*, від італ. *pasticcio* – паштет, суміш) виникло у Франції у XVIII ст., уперше його застосовував Ж.-Ф. Мармонтель у праці «*El ments de litterature*» (1787). Французький учений кваліфікував пастиш як «удаване наслідування манери й стилю письменника» [20, с.7], порівнюючи його з картиною, написаною в манері великого живописця і проданою як оригінал» [2, с.327]. У російському літературознавстві ХХ ст. це явище традиційно позначалося терміном «стилізація» (М. Бахтін, Ю. Тинянов). У сучасному теоретико-літературному дискурсі прийнято розрізняти модерністський і постмодерністський пастиш. Модерністський пастиш тлумачиться як «1) вид стилізації – точне наслідування жанрово-стильової манери певного твору автора, літературної школи. Внаслідок стильового вигострення, згущення особливості наслідуваного взірця виступають дуже виразно, демонстративно», «2) твір, написаний вищевказаним способом» [5, с.401]. Пастиш як різновид стилізації досліджували С.Бальбус, Р. Дайер, С. Дентіс, Є. Зьомек, Р. Нич та ін. Зокрема, Р.Дайер у студії «Пастиш» (2007), спираючись на модерністські тексти, пропонує наступні критерії відмежування його від суміжних явищ: подібність до прототексту, деформація останнього та



несхожість на нього тексту-пастиша [1, с.3]. Продуктивними для характеристики модерністського пастиша є ідеї Ж. Жанетта. У книзі «Палімпсести: література в другому ступені» французький учений наполягає на тому, що пастиш має справу не безпосередньо з гіпотекстом, а з його стилем; ключовим механізмом його творення є імітація (а не трансформація) вихідного тексту; на відміну від підробки (стилізації), пастиш є ігровою практикою; пряме цитування й інші форми запозичення зустрічаються в таких текстах порівняно рідко [11, с.92-93]. Хрестоматійними прикладом модерністського пастиша вважається книга М. Пруста «Pastiches et mélanges», у якій одну детективну історію письменник виклав у літературних та паралітературних стилях О. де Бальзака, Г.Флобера, братів Гонкурів, критика Ш.Сент-Бева, істориків і філософів Ж. Мішле, К. де Сен-Сімона, Ж. Ренана. До цієї категорії належать також «Духи польських поетів» К.Вики, збірники «Парнас дибом», «Вибрики Пегаса». У цих книгах пастиш наближається до пародії, але на відміну від неї не має заперечувальної спрямованості.

Поштовхом до активнішого вивчення постмодерністського пастиша стала праця Ф. Джеймсона. Американський критик вважає його засобом подолання високого модернізму й пропонує сприймати як «пародію, що не має серйозного об'єкта для висміювання в умовах, коли автор і художня структура втрачають свою цінність» [2, с.1]. Концепцію постмодерністського пастиша активно розробляли також американські дослідники І.Хассан і Ч.Дженкс. Найґрунтовнішою студією українського постмодерністського пастиша є кандидатська дисертація Л. Бербенець [1]. Узагальнюючи концепції зарубіжних учених і власні теоретико-літературні рефлексії, дослідниця вказує наступні визначальні прикмети цього літературного феномену: 1) гетерогенність, еклектичність, програмове подвійне кодування; 2) співвіднесення з ключовими ознаками естетики постмодернізму: фрагментарністю, деканонізацією, іронією, гібридизацією, карнавальністю, сконструйованістю; 3) здатність поєднувати твори різних жанрів, будувати гетерогенні жанрові структури. Таким чином, пастиш постає як механізм збереження та видозміни генологічної пам'яті тексту; 4) передбачає творення нових текстів із уже існуючих; 5) переплетення високого й масового мистецтва, недиференційоване змішування стилів, фрагментів, цитат, творення паралельних версій, нелінійне письмо. Дослідниця пропонує розрізняти монопастиш (який базується на одному основному «чужому» художньому тексті, відроджує його «пам'ять», активізує його смисловий потенціал) і поліпастиш (що «утворює нове текстуальне ціле, базуючись на значній кількості різноманітних текстів, фрагментів текстів, алюзій на них тощо» [2, с.13]). З огляду на особливості міжтекстових зв'язків Л.Бербенець визначає такі різновиди поліпастишу: 1) автометатекстуальний; 2) метатекстуальний; 3) квазі-метатекстуальний; за ставленням до претексту доречно говорити про: а) пастиш, написаний з «повагою» до попередника; б) змагальний; в) критичний; г) нейтральний; д) із «заперечувальною повагою»; ж) із захопленням.

Цикл Омелька Буца «Шевченко в дзеркалі сучасних літорганізацій» є прикладом модерністського метатекстуального поліпастиша, адже тут мова йде не про один, а щонайменше про чотири прототексти. Першим (ключовим) прототекстом є лірична мініатюра Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати», яку автор переробляє, наближаючи до творчої манери представників трьох най-



більш одіозних літературних організацій доби Червоного Ренесансу – «Плуга», «Молодняка» й ВУСППу. Наступні три прототексти – це узагальнені образи стилів, притаманних для представників указаних літорганізацій. Тобто, з одного боку, О.Слісаренко грається з шевченківським прототекстом, з іншого – імітує стилі плужан-молодняківців-вуспівців (пастишизація), критикує їхню творчу манеру (пародіювання). Деякі міркування про змістові й художні кондиції цього літературного явища пропонує Н. Віннікова. Дослідниця кваліфікує його як пародійний цикл, у якому професор скотарства Омелько Буц «у гумористичному плані висвітлює творче обличчя письменницьких організацій, найхарактерніші риси тематики і стилю їх членів». Звертаючись до першого метатексту, авторка констатує: «У пародії на Спілку селянських письменників в Україні «Плуг» проглядається вдале відтворення творчої манери та ідеологічної платформи представників цього угруповання. Як відомо, завданням «Плугу» була боротьба із власницькою міщанською ідеологією серед селянства й виховання як своїх членів, так і широких селянських мас у дусі пролетарської революції, залучення їх до активної творчості в цьому напрямку. Цю ідеологію угруповання відтворено вже з перших рядків пародії /.../ У фінальних рядках пародії – «Кортить усім мітингувати, / Та гучномовець не дає...» – звучить пародіювання масовізму – складової ідейної платформи «плужан»» [3, с.73]. На жаль, поза увагою дослідниці залишилися деякі принципово важливі моменти, на яких варто зацентувати увагу. Несерйозна (на перший погляд) поетична «іграшка» О.Слісаренка має глибший сенс, який дозволяє не лише вести мову про примітивність «молодої» поезії порівняно з шевченківським прототекстом, а й продемонструвати ті радикальні ціннісні зсуви, які відбулися в сприйнятті класики, загалом у суспільній свідомості 1920-х рр.

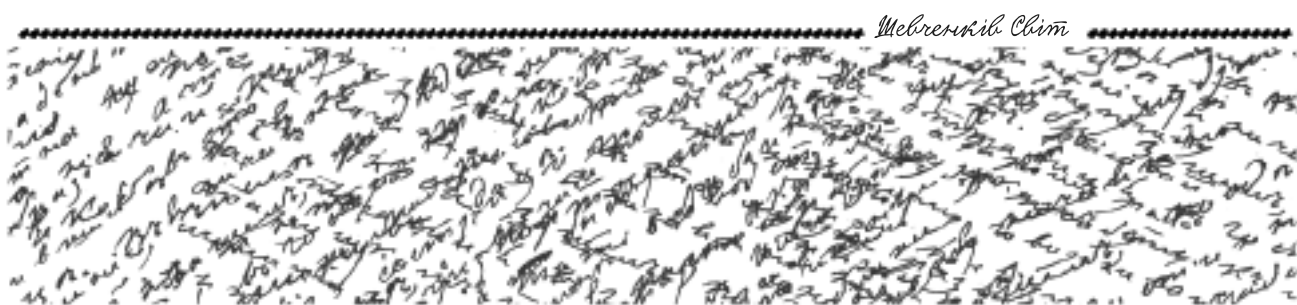
Найперше, варто замислитися, чому О.Слісаренко звернувся саме до цієї поезії, а не до іншого хрестоматійного шевченківського тексту (приміром, «Заповіту» чи «Послання»). Автор жодних міркувань з цього приводу не залишив, тому доводиться задовольнятися припущеннями: 1) обраний прототекст є загальновідомим (цей чинник дуже важливий у моделюванні пародій, пастишів, інших форм гіперінтертекстуальності, адже якщо читач не здатний розпізнати прототекст, сенс подібної гри виявляється втраченим); 2) з погляду формального прототекст видається простим (точніше буде сказати, він є геніальним у своїй простоті. Як вказував І.Франко в статті «Із секретів поетичної творчості», «поет без ніякої особливої прикраси, простими, майже прозаїчними словами малює образ за образом, та, придивившись ближче, бачимо також, що ті слова передають власне найлегші асоціації ідей, так що наша уява пливе від одного образу до другого легко, мовби той птах, що граціозними закрутами без маху крил пливе в повітрі все нижче і нижче. У тій легкості і натуральності асоціювання ідей лежить увесь секрет поетичної принади сеї вірші» [10, с.68]), а отже зручним для пародіювання; 3) у ліричній мініатюрі Т.Шевченка репрезентований сільський хронотоп, який є зручним для моделювання пародійного пастиша на літературну продукцію плужан, у яких коло тем обмежувалося селянським життям; 4) у творчості Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати» займає особнє місце. За Г. Грабовичем, «сільська сцена у надвечірній час змальовується тут цілком в універсальних термінах, як утопічний ідеал» [4, с.75]; у цій ліричній мініатюрі поет репрезентував усі ключові топоси українського світу – хату, віль-



ну працю на землі, родину (образи матері й дітей). Простежимо, як змінюється шевченківський прототекст (а разом із ним – ідилічна картина українського світу) в пародійних пастишах О.Слісаренка.

Три аналізовані поезії об'єднує те, що: 1) шевченківська лірична мініатюра під пером поета-імітатора зазнає усичення (у першому й другому пастишах вилучена остання строфа прототексту, із 15 рядків залишилося 10, у третьому – 6); 2) зв'язок із прототекстом зберігається завдяки ключовому образу («садок вишневий») та опорним римах, утім характер цього зв'язку варіюється. Аналізуючи метатекст, маємо насамперед акцентувати увагу на тому, які образи прототексту пародист зберігає, які вилучає, а які додає. Найбільш очевидним зв'язок із прототекстом є у вірші, стилізованому під плужанську літературну продукцію: тут зберігається і загальний колорит, і опорні рими (виняток – 9 віршорядок), і найважливіші концепти (вишневий садок, хата; спів, дівчата; зіронька). Близькість до прототексту може бути потрактована як натяк на схильність частини плужан до епігонства, некритичного наслідування класики. Трансформації зумовлені здебільшого потребами модернізації, а почасти – «ідеологізації» поетичного світу. У першому рядку в прототекст інтегрується епітет «незаможницької» (хати). Як відомо, титульними героями плужан були представники найбільшого селянства (як природний союзник пролетаріату в боротьбі за владу). Вказаний епітет стає першим сигналом, що прокладає місток до другого прототексту (стилістики плужан). Якщо в плані семантики така вставка виглядає доречно, то на формальному рівні вона є надлишковою, руйнує ритмічний малюнок прототексту, утім і в цьому є певна символічність: пародист, вочевидь, натякає на версифікаційну невправність плужан, які мало дбали про формальну викінченість своїх творів.

Другий віршорядок прототексту був залишений без змін. У третьому рядку плугатарі з плугами неоднозначно мали би натякати на назву літорганізації, однак пародист, модернізуючи прототекст, замінив плуги тракторами (плуг – архаїчне знаряддя обробітку землі, трактор – незмінний символ сучасності), а про плугатарів узагалі не згадав. Що ж змінилося в метатексті завдяки вилученню цього образу? У Т. Шевченка плугатарі – елемент утопічного ідеального світу (вільні робітники на вільній (своїй) землі); у метатексті натомість фігурують батраки й батрачки – наймані робітники, не прив'язані до одного місця, позбавлені сентиментів у ставленні до землі. У четвертому рядку з'являється ключовий ідеологічний код доби: якщо у Т. Шевченка дівчата співали котрусь із народних пісень, то в плужанському пастиші лунає найпопулярніша пісня революційних мас – «Інтернаціонал». Наступні рядки метатексту оприявнюють значні зміни в поетичному світі. У мініатюрі Т. Шевченка селяни після напруженого дня повертаються додому, до родини; така ідилічна побутова картинка не вписується з ідеологічний дискурс епохи, тому в метатексті на селян чекають не вечерея й відпочинок, а газети в хаті-читальні. З українського мікрокосму зникає спочатку мати, потім і родина (у Т. Шевченка: «Сем'я вечерея коло хати», – у метатексті: «Зійшлись батрачки коло хати» [6, с. 153]). «Вечірня зіронька» прогнозовано перетворюється на «червону зіроньку» (ще один елемент ідеологічного дискурсу). У восьмому віршорядку відбувається характерна заміна: «Дочка вечереять подає» – «Батрак газети подає». Газета (як знаряддя пропаганди) заміняє вечерю, репрезентується як своєрідний ідеологізований відповідник («ідейна пожива»).



У двох останніх рядках окреслюється радикальний розрив з ідилічним світом українського села: материнська наука (зайве конкретизувати, яке важливе місце у творчості Т. Шевченка відведене матері) підмінюється мітингом (ще один ідеологічний код 1920-х рр.), замість співу соловейка (що підкреслює іманентний естетизм української людини, її органічний зв'язок із природою) фігурує гучномовець (ретранслятор ідеологічних кліше доби), 11-15 рядки прототексту (у яких фігурують традиційні для Шевченкової лірики образи матері й дітей) до уваги не взяті. Отже підсумуємо. Які образи прототексту збереглися? – Дівчата. Які були додані? – Батрачки, батраки. Які зникли? – Плугатарі, матері (у прототексті цей образ згадується тричі), сім'я, дочка, маленькі діточки (ключові шевченківські образи, складники ідилічного українського світу). Нове село – це незаможники, наймані робітники, які вдень працюють, а увечері йдуть до хати-читальні, аби дізнатися новини, ознайомитися з останніми партійними настановами.

Другим об'єктом пародіювання є стильова манера «молодняківців» – членів спілки комсомольських письменників. Зв'язок метатексту з шевченківським прототекстом послаблюється: зменшується кількість опорних образів (садок вишневий / садки вишневії, дівчата / комдівчата, зіронька) і рим (у другій строфі змінюються рими, спосіб римування, загалом змістові параметри). Це може бути прочитане як відхід молодняківців від шевченківської літературної традиції. Згадка про нову літературну організацію супроводжується символічною зміною декорацій: у першому рядку незаможницька хата перетворюється на хату комсомольця. Шевченківські хрущі (як одна із семантично вагомих деталей пейзажної замальовки) в метатексті зникають, опорний образ «вишневий садок» із першого рядка переміщується в другий; у третьому – зникає сільський колорит (плугатарі з плугами, трактори), вдруге згадуються комсомольці (лейтмотивний образ, прикмета ідеологічного дискурсу). У четвертому віршорядку зникає важливий шевченківський концепт – пісня (спів як природний вияв емоційності української душі), дівчата перетворюються на «комдівчат» (ідеологічне кліше, жіноча версія «homo soveticus»).

Після важкої праці радянська людина потребує не відпочинку й вечері, а ідеологічного підживлення. Якщо в першому метатексті фігурувала була хата-читальня, що асоціюється з просвітянським дискурсом («Плуг» – «червона просвіта» в М.Хвильового), то в другому ідеологічним кодом є клуб. Замість традиційної патріархальної картини («Сем'я вечерея коло хати») – збори в клубі. Якщо в Т. Шевченка сакральним простором селянина є хата й простір перед нею, то в другому метатексті окреслюється тенденція до творення нового сакрального простору (червоний куток), визначальним атрибутом якого є «зіронька з паперу» – ідеологічний «симулякр», що «говорить їм про нову еру». Шевченкові рядки: «Мати хоче научати, Так соловейко не дає», – перетворюється на іронічне: «Їм всім свербить агітувати / Та нікого: у всіх мандати» (усі залучені до єдиного ідеологічного дискурсу). У другому метатексті також відсутні ключові Шевченкові образи (родина, матір, діти, донька), це світ молодих, які ще не створили родину, не народили дітей, лише мріють про ефемерне краще майбутнє, обіцяне новим месією – партією.

У першому й другому метатекстах помітне зміщення смислового центру. У Т. Шевченка осердям українського світу є дім. Як слушно зазначав Л.Ушкалов, «хата біліє в центрі всього Шевченкового простору. Це – домівка, той зачарова-

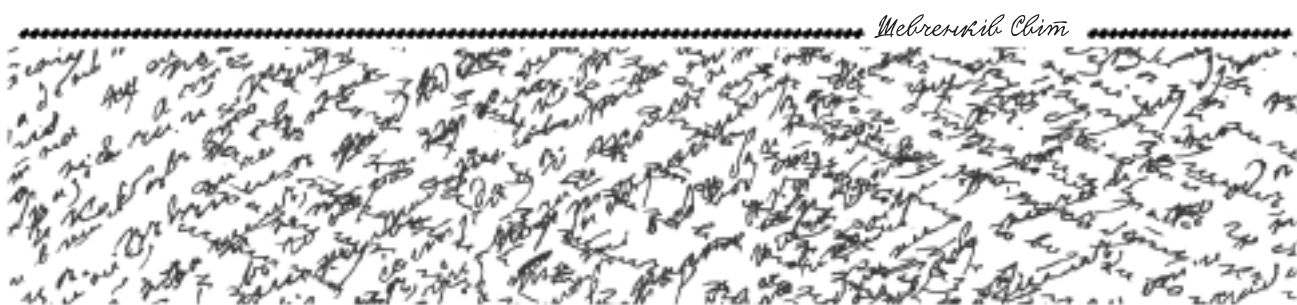


ний острівець, за межами якого залишається усе чуже, усі житейські злигодні, усі клопоти й випробування» [9, с.532]. У «плужанському» й «молодняківському» пастишах хата все ще згадується, однак центр переноситься, відповідно, в хату-читальню й клуб (що репрезентують не приватний, а публічний, ідеологічний дискурс). У вуспівському варіанті зникають фактично всі опорні деталі шевченківської ідилії (зберігаються лише концепт «вишневий садок» і три опорні рими, що мають засвідчити зв'язок із прототекстом). Центральним топосом стає не село, а місто (завод), замість хати (читальні, клубу) фігурує завком (топос із виразними ідеологічними конотаціями). Якщо в 1-3 рядках вуспівського метатексту відбувається імітаційна трансформація шевченківського прототексту, то в 4-6 цей зв'язок піддається деструкції, автор відкрито іронізує з претензій ВУСППу на ідеологічну гегемонію в тогочасному літпроцесі.

Аналізуючи гендерні аспекти Шевченкових творів, Г. Грабович зазначає, що в них «постать чоловіка, батька відсутня. Психологічно, це рішення нагадує повернення до стану немовляти, коли стосунки матері й дитини цілком самодостатні й закриті» [4, с.177]. На відміну від шевченківської ідилії, де маскулітним плагатарям (єдиний образ чоловіка) протиставляються матері, дочка, діти (образи без чіткої гендерної ідентифікації), у першому й другому метатекстах витриманий гендерний баланс (батраки / батрачки, комсомольці / комдівчата; однак, як і в прототексті, вони позбавлені сексуальних конотацій), натомість у третьому метатексті виявляється протилежна тенденція – репрезентується маскулітний світ заводських робітників. Жінка (мати, донька) – чужі в цьому царстві машин і трудового ентузіазму. Як бачимо, важливі для шевченківської ідилії концепти (хата, родина, мати, діти) в метатекстах поступово зникають; у підсумку в третьому пародійному пастиші замість різнобарвної ідилічної замальовки українського села маємо порожню оболонку – текст, формально стилізований «під Шевченка», з якого вихолощено все, що має відблиск українського світу, української душі.

Прикметно, що ваплітянської переробки шевченківського шедевра в циклі немає. Як зазначає О.Слісаренко, представники цієї літорганізації відмовилися переписувати «Садок вишневий коло хати», з іронічним формулюванням, що «твір не потребує виправлення, оскільки в ньому немає ідеологічних ухилів».

Отже, пародійний цикл О. Слісаренка можна сприймати як своєрідне «дзеркало», у якому відбилися особливості рецепції шевченківської творчої спадщини в українському письменстві 1920-х років. З'ясовано, що в тогочасному літпроцесі виразно окреслилися дві визначальні тенденції. З одного боку – повага до Генія, звернення до його творчості як авторитетного прототексту, з другого – спроба вилучити з його творів усе органічно українське, залишаючи тільки те, що можна було вмонтувати в ідеологічний дискурс доби. Зафіксовані тривожні симптоми руйнування українського світу, наполегливі спроби насадження нового стилю життя, нової системи «цінностей». Цикл О.Слісаренка є цікавим прикладом того як пародійний пастиш із звичайної гри з прототекстом перетворюється на складну інтертекстуальну структуру із глибоко завуальованим підтекстом. Пародист не лише кепкує з творчих (псевдотворчих) настанов зазначених літорганізацій, їхнього примітивізму, а й з їхніх спроб переписати класику відповідно до нових суспільних потреб.



Список використаної літератури

1. Бербенець Л. Пастись і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму: ареф. дисертації на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10,01,06. Київ, 2008. 21 с.
2. Бербенець Л. Постмодерністський пастись як спосіб побудови та форма існування творів мистецтва та критичного тексту. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2008. Вип. 44. Ч. 2. С. 327–338.
3. Віннікова Н. Пародисти зі Слобожанщини: Юрій Вухналь, Омелько Буц, Віталій Гунько. Вісник Луганського нац. університету імені Тараса Шевченка. 2011. №3 (214). Ч.ІІ. С.71–76.
4. Грабович Г. Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка / пер. з англ. С. Павличко. 2-е вид., випр. й авториз. Київ: Часопис «Критика», 1998. 206 с.
5. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
6. Літературні пародії, шаржі, епіграми, акростиhi, фейлетони, гуморески, афоризми: збірник / упорядн. В. Атаманюк. Київ: Маса, 1927. 248 с.
7. Пахаренко В. Тарас Шевченко: проблема розуміння. Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. 2014. Вип. 15-17. С. 9-42.
8. Семенова Н. Цитата в художественной прозе. На материале произведений В. Набокова. URL: <http://www.dissercat.com/content/tsitata-v-khudozhestvennoi-proze-na-materiale-proizvedenii-v-nabokova> (дата обращения: 12.07.2017).
9. Ушкалов Л. Моя шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання. Харків – Едмонтон – Торонто: Майдан; Вид-во КІУС, 2014. 602 с.
10. Франко І. Зібрання творів: у 50-ти т. Київ: Наук. думка, 1981. Т.31: Літературно-критичні праці (1897-1899) / упорядк. та комент. Ю.Л.Булаховської та ін. 596 с.
11. Genette G. Palimpsestes: la littérature au second degré. Paris: Editions du Seuil, 1982. 468 p.

