

Володимир Левенець, аспірант

Архітектоніка прози малої форми Е.Золя

Мотивна структура сюжету. Один із головних функціональних аспектів будь-якої композиції є мотивна структура твору як текстової єдності. Вивчення мотивних елементів дає змогу з'ясувати особливості композиції малої форми у творчості Е. Золя з урахуванням їх смислового та виражального навантаження у тексті.

Текст, за О. Веселовським, проявляється насамперед у “комбінації мотивів”, творячи той чи інший індивідуальний сюжет [3, 301]. У такому ключі розглянемо малу прозу Еміля Золя, зокрема новелу “Спогади”, яка у своїй жанровій структурі проявляє варіативність “комбінації мотивів”, які зрештою можна співвіднести з окремими епізодами власного життя автора (подорож, споглядання обрядової процесії, полювання, історії його друзів, відвідання видатних місць Парижа та ін.). Б. Томашевський розглядає такі епізоди як описові частини окремих дій чи речей і теми цих малих частин твору трактує як мотиви [11, 71]. Новела “Спогади” Е. Золя є своєрідним зразком функціонування у розповідному тексті мотиву як засобу композиційної виразності. Присутність автора зазвичай розкривається викладовою формою від першої особи (“Я пішов у Версаль ..., Я знаю одного старого вченого” і т. ін.), а вся новела побудована у дискурсивній манері, що не передбачає сценічної форми розповідного руху і переважно користується внутрішньою фокалізацією, точкою зору самого розповідача.

“Мотив — це крайній ступінь художнього відхилення від конкретного змісту твору, закріпленого у простій мовній формі” [2, 231] — такою простою формулою можна схарактеризувати у новелі “Капітан Брюль” вислів одного із персонажів, що

визначає загалом структуру сюжету: “*Juponeux a trouvé son trou, il y restera. Un homme enterré!*”¹ [15, 133].

Виступаючи локалізованою структурою у творі, мотив проявляється у багатьох формах. Як засіб характеристики персонажа мотив повинен гармонійно співіснувати з динамікою фабули твору. Наприклад, вчинок одного з персонажів одночасно і характеризує героя, і вбудовується в подієву канву твору, супроводжуючись описом: “*Dès lors, si les amants eussent écouté, quand ils se baisaient à pleine bouche dans les tuileries en ruines, au milieu des carrières désertes, au fond des gorges perdues, ils auraient surpris derrière eux des bruits étouffés de sanglots. C’était Toine, leur chien de garde, qui pleurait dans ses poings tordus*”¹ [15, 92-93].

За варіативністю мотивів “мала проза” Е. Золя загалом не відрізняється від його романістики. Переважно у новелістиці Золя присутня сюжетна діада (поєднання двох мотивів), яка поступово розгортається у мотивну опозицію: любов і ненависть (“Наїс Мікулен”), любов і свобода (“Нанта”, “Жан Дамур”), суспільство і людина (“Жертва реклами”, “Пані Нежон”, “Мій сусід Жак”). Окрім сюжетних компонентів, у текстах Золя присутні також ліричні та описові фрагменти. Ліричні фрагменти домінують у першій збірці автора (“Казки для Нінон”), де ліричний образ пронизує всю композиційну структуру казок і новел, а описові елементи переважають у кожній наступній збірці Е. Золя, виступаючи не тільки у пейзажних, а й у портретних характеристиках (що також індивідуалізує тексти другої збірки — “Нові казки для Нінон” — “Лілі”, “Плечі маркизи”, “Мій сусід Жак”, “Коваль”, “Піст”) та інтер’єрах (“Капітан Бюрль”, “Наїс Мікулен”, “Купання”, “За ніч кохання”).

Використання міфологічних мотивів властиве багатьом літературним епохам. Вони постійно обновлюються, стають все багатограннішими, і, разом з тим, не відходять від своєї смислової сутності. Так, мотив свідомого самогубства головного героя через жінку фігурує у багатьох літературних творах ХІХ — ХХ ст. (згадаймо лише самогубство Вертера у “Страждан-

¹ Цей бабій знайшов своє болото, і там залишиться. Пропаща людина.

¹ Якщо б закохані могли почути, коли їх губи зливаються у чарівному поцілунку біля руїн цегельного заводу, посеред покинутого кар’єру, у глибині забутого міжгір’я, вони б почули позаду звуки приглушеного плачу. Це був Туан, їх сторожовий пес, який плакав у свої стиснуті від душевного болу кулаки.

нях молодого Вертера” Гете чи героя “Зів’ялого листя” у Франка). Такий сюжетний мотив і у новелах Золя “За ніч кохання”, “Нантас”, де герой, бажаючи звести рахунки з життям, через певні обставини все-таки залишається живим. Тобто, у творчості письменника спостерігаємо не тільки видозміну певних мотивних елементів, а й їх еволюцію — своєрідну трансформацію сюжетних структур та експресивності у вираженні психології героя. Еволюція наративної манери у малій прозі Е. Золя заснована на психологічному паралелізмі природи і людського життя. В іронічному стилі це поєднання подається у новелі “Свято у Коквілі”, де явища природи диференціюють настрої персонажів: “*C’était l’éternelle histoire, les commandes arrivaient lorsque la mer gardait son poisson... Le lendemain lundi, le ciel était toujours sombre. La mer, haute encore, grondait sans pouvoir se calmer, bien que le vent fût moins fort... Margo était là, avec la moitié de Coqueville, regardant les dernières houles de la tempête, partageant la rancune de son père contre la mer et le ciel*”¹[15, 178-179]. Композиційну структуру увиразнюють також рефлексійно-оповідні розгортання паралелізмів: мотиви горя головного героя будуються на зіставленні образів природи та душевних переживань персонажа (“Повінь”, “Чотири дні Жана Гурдона”, “За ніч кохання”). Зразками літературного паралелізму можуть виступати також філософські роздуми.

Форми вираження суб’єкта. Безпосереднім чинником поетичної композиції твору у структуротвірчій системі сюжету є форми вираження свідомості головного героя як суб’єкта, оскільки його точка зору у сприйнятті світу формує широкий рівень композиційності твору [12, 16]. Як вказує Ю.Лотман, “точка зору” аналогічна до поняття ракурсу в живописі, і означає його як “відношення системи до свого суб’єкта”.

Під “системою” розуміємо текст, а під “суб’єктом” — головного героя. Очевидно, що ці поняття нероздільні і трактувати їх окремо неможливо, оскільки жодна система не здатна існувати без певного головного центру, яким у тексті виступає

¹ У неділю увечері, лягаючи спати під шквальний дощ, Коквіль почував себе не в настрої, буркотів. Вічно та сама історія, замовлення надходять коли море ховає свою рибу ... Наступного дня, у понеділок, небо було хмарне, море продовжувало штормити, хібащо вітер трохи стих ... Марго була там, дивлячись на останні штормові хвилі, поділяючи разом із своїм батьком злість на море і небо.

головний персонаж. Якщо “*точку зору*” трактувати як аналогію до поняття ракурсу у живописі, то література має тут свою специфіку. Розглядаючи автора як творця певної художньої системи, героя ми розуміємо як суб’єкта зі своїми поглядами, “*точкою зору*”, яку сприймає читач у процесі реценсії твору. Розуміючи обґрунтування Б.Корманом свідомості персонажа як “*форми авторської свідомості*”, ми опираємось на мовні особливості розповідного тексту [5]. Адже автор підкреслює зазвичай свою присутність у творі за допомогою певних прийомів, а саме: 1) синтаксичних конструкцій; 2) за допомогою авторських відступів; 3) за допомогою авторських коментарів. А щодо “*форми свідомості суб’єкта*” то у ній: 1) відсутня точка зору автора, а присутня думка оповідача; 2) суб’єкт сам виступає репрезентантом своїх думок у творі; 3) суб’єкт тотожний оповідачеві (поєднання функцій актанта і наратора).

Так, приміром, у першій збірці Золя панівною формою вираження свідомості суб’єкта є лірико-романтичні монологи. Проте зауважимо, що суб’єктом може виступати й сам автор, поєднуючи функції актанта-протагоніста. Отже, завдяки своїй багатосуб’єктності форми вираження свідомості персонажа, у своїй “*малій прозі*” Е. Золя тяжіє до сприйняття внутрішньої свідомості головного героя і кореляції точок зору різних суб’єктів для створення ілюзії різноманітності образу світу. Важливою формою суб’єктивності у другій збірці є персонаж-розповідач. Ця форма поступово увиразнюється багато-суб’єктною рольовою поетикою у наступних збірках Е. Золя. Така суб’єктна організація першої збірки Золя підготовлена усім попереднім розвитком французької літератури, зокрема творчістю А. де Мюссе, В. Гюго, Жорж Санд. У другій та наступних збірках, як зазначає Е.Еткінд, відчутна художня практика Альфонса Доде, Флобера, особливо, “*style indirect libre*” саме своєю субстантивованістю.

Виявом суб’єкта художнього мовлення є інформація, що передається у формі монолога автора чи персонажа або просто оповіді автора-розповідача чи персонажа-розповідача. Аналіз становлення “*внутрішніх*” точок зору [10, 71-72] суб’єкта дозволяє простежити бачення світу через індивідуально-авторську оцінку. Панівною суб’єктною формою у першій збірці Е. Золя є зображально-оповідна структура, де домінантою виступає переважно автор-розповідач. Така структура втілюється у побудові висловлювання думок і переживань героя, а, отже, зна-

чну частину “малої прози” Е. Золя займає складно-суб’єктна форма викладу. У наведеному нижче прикладі поєднується звертання до символу кохання у пору авторської молодості з описом образу-ідеалу: “*Tu plains la pauvre fille, Ninon; elle était comme la fleur fraîche et embaumée dont on dédaigne l’éclat et le parfum*”^{*} [15, 80]. На тлі другої збірки і наступних збірок персональний монолог домінує над авторським. Проте, ще зустрічаються монологічні форми із вираженням індивідуально-авторської оцінки дійсності. Так, у новелі “У Полях” авторська оцінка забарвлена автобіографічністю та описами природи, тобто виражальною формою є моносуб’єктивність: “*Voici l’hiver. J’en aime les premières tristesses, douces comme des mélancolies, l’odeur forte des feuilles tombées et le frisson matinal de la rivière. Parfois, je prends ma barque, je vais m’attacher au fond du petit bras, entre les deux îles. Et là, dans cette mort sereine de l’été, je suis enfin seul, retiré du monde, pareil à un ermite des vieux âges*”[†] [15,71]. Проте, зустрічається також полісуб’єктивність, що передається авторськими описами та формою персонажа-оповідача.

Отже, якщо у першій збірці зустрічається висловлювання в авторській формі зображення, то у наступних збірках ця суб’єктна форма підпорядкована розкриттю психологічної індивідуальності засобами імпресіоністичної та натуралістичної поетики.

Композиція часових планів сюжету. До основних чинників композиційної оформленості тексту належить розгортання сюжету у часі та у просторі, що характеризує індивідуальне художнє мислення письменника та тлумачить еволюцію структурно-семантичних тенденцій розповідної манери.

У літературі найчастіше використовують ці дві форми. Вони сприяють вільному переходу від однієї події до іншої. Використання цих засобів ми зустрічаємо ще у давній літературі (у поемах Гомера паралельні простори — світ людей і світ богів). З еволюцією літературної свідомості форми осмислення часу і простору стають більш удосконаленими.

^{*} Нінон, тобі шкода цієї бідолашної дівчини; вона була як свіжа і духмяна квітка, красу і пахощі якої зневажають.

[†] Ось і зима. Я полюблюю цей зимовий смуток, спокій як похмурий настрій, цей сильний запах опалого листя і ранкове здригання на річці. Інколи я беру човен і пливу в кінець якого-небудь рукава, між двома острівцями. І там, безтурботному спокою від літа, я нарешті один, вдаль від усього світу, немов пустельник давніх часів.

Гармонійний зв'язок фрагментарності простору із властивостями часу дозволяє авторові використовувати еліптичну форму розповідного руху, як це можна спостерігати у новелі Е. Золя “Чотири дні Жака Гурдона”. Золя епізодично подає життєвий шлях головного героя, пов'язуючи його із сезонними циклами (весна — юність, літо — молодість, осінь — зрілість, зима — старість). Маємо приклад застосування дискретної форми вираження, коли автор не описує, як головний герой потрапив у військо чи одружився, а відтворює лише найважливіші моменти життя персонажа. Звертання до “моментного” (епізодичного) начерку життя персонажа ми спостерігаємо ще у першій збірці Золя. Так, у новелі “Злодії і віслук” автор, переходячи від однієї частини до іншої, опускає деякі епізоди, створюючи у читачів відчуття швидкоплинності часу.

Асоціація із порами року увійшла в літературу із міфа, де природний цикл прирівнювався до землеробського (у новелі “Чотири дні Жака Гурдона” Золя підтверджує це натуралістичною теорією народження і смерті (осінь — смерть, весна — відродження) [4, 123]. Поряд із поданням традиційних мотивів розвиваються чи, навпаки, контрастують із цими явищами індивідуальні образи пір року, що наповнені психологічним змістом: “*Ce que je sais, c'est que nous sommes emportés ainsi que des brins de paille au milieu de l'éterneladeur du monde, et que cela rend modeste et sage, lorsqu'on entend ce travail de la terre, seul, par une matinée d'automne*”²[15, 71-72]. В останньому прикладі уже більш підкреслюються уявні зв'язки між порою року і душевним станом, які разом дають глибокий психологічний аналіз головного героя.

Як відомо, категорія часу може передаватися минулим, теперішнім та майбутнім планом сприйняття твору. Їх взаємодія може спричинювати належність твору до певного жанру. Так, теперішній і минулий час буде характерний для спогадів, які простежуються у новелах другої збірки Е. Золя (“Сильде”, “Суниця”, “Спогади”, “В полях”). Філософські лейтмотиви, авторські рефлексії надають категорії часу своєрідного поєднання художнього світу самого тексту із внутрішнім світом читача. У цьому співвідношенні читач виступає своєрідним

² Те, що я знаю, що ми немов соломинки, які втягнуті у вічну роботу природи і це тебе примушує ставати скромним і мудрим, коли на самоті прислухаєшся до цієї земної роботи осіннім ранком.

суб'єктом, який проникає у світ думок, романтики та дійсності споглядань і настанов, уточнених часом. Від абстрактного подання персонажів, природи, пейзажів (як це бачимо у першій збірці) Е. Золя приходять до поєднання абстрактного із конкретним у просторовому відношенні.

Звертаючись до топосного зображення, письменник дає ніби всеохоплюючу картину, в якій деякі деталі можуть відігравати певну роль і одночасно виступати як символи. Інколи із використанням реальних топосів створюється своєрідний образ простору, як, наприклад, у нарисі “Коваль”, де таким топосом виступає *поле*, що фігурує як ключовий момент новели, де відбуваються всі події.

В одній із новел (“Смерть Олів'є Белкайля”) Е. Золя зображує психологічний процес у поєднанні із суб'єктивним сприйманням часу у головного героя. Автор змальовує персонаж в його передсмертному стані агонії, при цьому межа між життям і смертю у цьому стані не конкретизується, що загалом не характерно для манери Золя. Це відбувається тому, що переживання та думки у новелі плінуть швидше, ніж це можна висловити. Відтворення сприйняття часу у свідомості головного героя є більш тривалим процесом, ніж саме переживання цього часу, і така розповідна манера підкреслює усю інтенсивність духовного життя персонажа.

Однією з характерних тенденцій літератури XIX – XX ст. є індивідуалізація просторово-часової форми, що пов'язано, на думку дослідників, із розвитком індивідуальних стилів [7, 13]. Проте, своєрідне зображення світу не виключає суттєвих узагальнень, в яких опредмечується досвід людини. Такі трансформуючі моделі містять у собі змістово-текстові форми, які використовує кожний письменник (а саме мотиви статичності: будинки, дороги, площі, пам'ятники та ін.). Сюди відносимо типи поєднання художнього часу: авантюрний, біографічний, трагічний. Ось приклад з новели “За ніч кохання”: *“Un an s'écoula. Julien fut très malheureux. Il ne vivait plus que pour Thérèse. Son coeur était dans cet hôtel glacial, en face duquel il se mourait de gaucherie et d'amour. Dès qu'il disposait d'une minute, il venait la passer là, les regards fixés sur le pan de muraille grise, dont il connaissait les moindres taches de mousse. Il avait eu beau, pendant longs mois, ouvrir*

les yeux et pr^éter les oreilles, il ignorait encore l'existence intérieure de cette maison solennelle, où il emprisonnait son ^etre"¹ [15, 265].

У динаміці літературного процесу часто виникає складне співвідношення між реальним та художнім часом [8]. Реальний час прирівнюється до описів, що варто було б назвати безподієвістю у творі, до чого часто вдається Е. Золя у своїй "малій прозі" ("Купання", "Спогади", "За ніч кохання", "Пані Нежон", "Пані Сурдіс"), але існує також подієвий час, який фіксує події у творі. Це, так би мовити, динамічна частина фабульного плану часу. Вдаючись так само до уточнення певних подій (вказуючи час, день, пори року), Золя надає зображуваній картині більшої експресії та повноти враження, коли читач може повністю проникати у просторово-часовий вимір подій твору.

Композиція прийомів розповідного викладу. До композиційних прийомів поезики "малої прози" у Е. Золя відноситься: *опис, роздум, монолог-звертання, діалог*. Ці форми висловлювання найчастіше утворюють конструкції обрамлення. Функцією обрамленого елемента у першій збірці Золя виконує *опис*, що може існувати або у вигляді пейзажу, або у вигляді портрета: "*Légerement brunes, ses joies avaient les reflets dorés des seins d'une fille de Sicile; ses grands cils noirs voilaient à demi le feu de son regard*"² [15, 43] "*C'était bien le plus charmant petit désert qu'un Robinson p^ut rêver à vingt ans. La rive, un peu haute, était bordée de grands arbres, entre lesquels les églantiers et les herbes luttaient de croissance. Un mur impénétrable se b^atissait là chaque printemps, mur de feuilles, de branches, de mousses, qui se grandissait encore en se mirant dans l'eau*"³ [15, 128].

¹ Пройшов рік. Жюльєн почував себе дуже нещасним. Він жив тільки для Терези. Його серце було у цьому крижаному будинку, поблизу якого він вмирав від сором'язливості і кохання. Коли у нього знаходилась вільна хвилинка, він її проводив там, зосереджував погляд на сірій стіні, де йому були знайомі найменші плями моху. Марно на протязі довгих місяців він відкривав очі і напружено прислухатися, йому не вдалося проникнути у середину цього важливого будинку, у якому ув'язнювалося його ество.

² Трохи смуглява, її золотиста посмішка, зображувала всю її, як дівчину із Сицилії; а її великі чорні вії прикривали на половину полум'яний погляд.

³ Це був найчарівніший маленький пустельний куточок про який міг мріяти двадцятирічний Робінзон. Трохи вище — річка, обсаджена великим деревами, між яким проростала шипшина та дика трава. Кожної весни

З еволюцією манери письма у другій збірці Золя зустрічається майже усі види опису — *пейзаж, інтер'єр, портрет*. У наступних збірках (“Капітан Бюрл”, “Наїс Мікулен”) відбувається їх гармонійне поєднання.

Звернення автора до монологічного та діалогічного висловлювань індивідуалізує художній світ твору, де зображення певних деталей, явищ чи людей піддається суб'єктивній оцінці і має особистісний характер. Досить часто Е.Золя звертається до авторського монологу. Якщо цей тип монологічної репрезентації розглядати як художнє явище, в якому автор звертається до читача із зображенням предметного світу, то можемо говорити про індивідуалізацію образу автора у творі. За словами М.Бахтіна, “коли ми намагаємося образно уявити первинного автора, то ми самі створюємо його образ, тобто самі стаємо первинними авторами цього образу. Слово первинного автора не може бути власним словом: воно потребує пояснення чимось вищим і безособовим (науковим аргументом, експериментом, об'єктивними даними, натхненням)” [1, 353]. Такий хід думок можна вбачати у першій збірці Е.Золя. Наприклад, у казці “Сімліс” автор прагне створити щось своє, “своє слово”, він експериментує, а це виражається у закінченні даного твору, де вчений намагається визначити, до якого виду належить квітка. Отже, наукову уяву можна вважати своєрідним натхненником у творчості митця. Тому первинний автор втілюється у мовчанні, проте це мовчання може набувати різних форм вираження. Такою формою виступає іронічно-філософська казкоповідь Е.Золя “Пригоди велетня Сідуана та маленького Медеріка”.

Важливою рисою у малій прозі письменника є авторські оповіді, що існують у формі автопсихологічних роздумів, (новели “В полях”, “Спогади”, “Вдови”, “Типи французького духовенства”, “Анжеліка чи дім із примарами”). Ось характерний приклад фрагменту такого тексту: “*La mare verte avait fini par devenir le but de toutes promenades.Nous avions pour elle un caprice de pot et de peintre. ... Moi, je m'étendais sur le dos, un livre à mon côté; mais je ne lisais guère, je regardais le ciel à travers les feuilles, des trous bleus qui disparaissaient dans un remous, lorsque le vent soufflait. Les rayons minces du soleil traversaient les ombrages comme des balles d'or, et*

там створювалась непрохідна стіна із листя, гілок і моху, які все збільшувалися із відображенням у воді.

*jetaient sur les gazons des palets lumineux,... je restais là des heures sans ennui,... fermant parfois les paupières et rêvant ...*¹ [15, 67].

У художньому тексті творцями монологів та діалогів є розповідач, ліричний герой та епічні персонажі. У малій прозі Е. Золя монологи розповідача, який втілює у собі позицію автора, включають також діалоги. Поза сумнівом, ці два компоненти тісно переплітаються та досить часто переходять один в один. Завдяки діалогічному мовленню Золя у своїй прозі змінює обширні монологічні висловлювання, або, навпаки, у монологі розгортає діалог між голосами персонажів, використовуючи, як зазначав М.Бахтін, “поліфонію”.

Використання різноманітних елементів композиційного обрамлення у своїй “малій прозі”, Е. Золя подає своєрідні симбіози типів цього художнього викладу: *звертання-опис-монолог-звертання* (“В полях”), *роздум-опис-монолог* (“Сніг”, “Спогади”), *звертання-опис-роздуми-звертання* (“Сімпліс”, “Полуниця”), що сприяло еволюції композиційної структури новелістики французького письменника, а також відображенню напрямів розвитку художнього мислення митця та поглибленню психологічного аналізу.

Висновки. Розвиток мотивної структури сюжету у малій прозі Е.Золя відображає ряд важливих структурно-семантичних тенденцій. Активізується композиційна роль контрасту, яка суголосна посиленню емоційної виразності мотивів малої форми. Літературна модифікація психологічного паралелізму засвідчує формування релістично-імпресіоністичної поетики. Увиразнення композиційної структурності засвідчує схильність французького натураліста до своєрідної творчої синтетичності.

Еволюція суб'єктної організації у новелістиці Е.Золя виражає формування специфічного бачення світу письменника, а також **С П Р И Я** є вияву індивідуально-авторського та індивідуально-персонажного **П е р в н і в** через суб'єкту

¹ Зелене озеро у вигляді калабані стало цілло всіх наших прогулянок. Для нас воно було своєрідною прихотю. ... Я витягувався на спині, книжка лежала збоку; але нічого не читав, я дивися на небо крізь листя, на блакитні плями, які зникали у коловороті при першому ж подуві вітру. Тонкі сонячні промені проходили крізь густу темряву, як сонячні зайчики, стрибаючи по газонах, ... Я там відпочивав із насолодою, ... інколи закриваючи очі і мріяв.

форму авторського монологу, яка підкреслюється впливом різносуб'єктивності форм.

Аналіз композиції часових планів малої прози митця засвідчує активне використання автором прийомів обрамлення, які урізноманітнюють сюжетну конструкцію подій у творах і сприяють поглибленню психологізму за допомогою різноманітних поетичних засобів.

Розгляд композиційних прийомів художнього викладу дає підстави зробити висновок про жанрову різноманітність малої прози Е. Золя (есе, етюд, новела, роман, казка).

Література

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – 423 с.
2. Бем А. К уяснению историко-литературных понятий //Известия/ОРЯС АН. Т 23. – 1918. – 558 с.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – 404 с.
4. Золя Е. Собр. соч.: В 26-ти т. – Т 23. – М., 1966. – 756 с.
5. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов //Проблемы истории критики и поэтики реализма. - Куйбышев, 1981. – С. 38-59.
6. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970.- 384 с.
7. Подгаечкая И.Ю. Границы индивидуального стиля //Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 32-59.
8. Роднянская И.В. Художественное время и художественное пространство //Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 488.
9. Тамарченко Н.Д. Точка зрения // Введение в литературоведение. – М., 1999. – С. 425-431.
10. Тодоров Ц. Поэтика /Пер. с фр. //Структурализм: «за» и «против» – М., 1975. – С. 69-78.
11. Томашевский Б. Поэтика: краткий курс. – М., 1996. – 334 с.
12. Успенский Б.В. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы. – М., 1970. – 223 с.
13. Эльсберг Я.Е. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения //Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. – М., 1982. – С. 31-35.
14. Якимович Т.К. Молодой Золя. Эстетика и творчество. – К., 1971. – 209 с.
15. Zola E. Contes et nouvelles: en 2 volumes – P., 1928. – 675 p.