

Summaru

The valid programme in the Ukrainian literature and the manuals for the fifth and sixth forms developed by Raisa Movchun according to this programme is analyzed in the article.

Key words: *methodical requirements, educational standards, programme, manual, methodical tools.*

Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь: Перун, 2002. – 1440 с.
2. Куцевол О. М. Теоретико-методичні основи розвитку креативності майбутніх учителів літератури: Монографія / Ольга Куцевол. – Вінниця, 2006. – 347 с.
3. Мірошниченко Л. Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах / Леся Мірошниченко. – К.: Вища школа, 2007. – 415 с.
4. Мовчан Р. В. Українська література: Підручник для 5-го кл. загальноосвіт. навч. закл. / Раїса Мовчан – К.: Генеза, 2006. – 240 с.: іл.
5. Мовчан Р. В. Українська література: Підручник для 6 кл. загальноосвіт. навч. закл. / Раїса Мовчан. – К.: Генеза, 2006. – 240 с.: іл.
6. Пасічник Є. А. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах: Навчальний посібник для студентів вищих закладів освіти / Євген Пасічник. – К.: Ленвіт, 2000. – 384 с.
7. Українська література: Програма для загальноосвітніх навчальних закладів з українською і російською мовами навчання. 5 – 11 класи / за загальною редакцією Р. В. Мовчан. – К: Генеза, 2002. – 136 с.

УДК 821.161.2 : 821.161.1

Ірина Спатар

(м. Івано-Франківськ)

ЖАНРОТВОРЧА ФУНКЦІЯ ЧАСОПРОСТОРУ У ТВОРАХ Е. ОЖЕШКО «ТАДЕЙКО» ТА О. МАКОВЕЯ «САМОТА»

У запропонованій статті доводиться, що формотворчим чинником малої прози Е. Ожешко та О. Маковея є хронотоп, який домінує у процесі жанротворення й архітектонічної організації новел. Авторка розглядає часопросторові координати, які впливають на ущільненість і конденсацію змісту, інтенсифікують емоційність і напруженість фабули крізь призму мисленнєвого потоку та його фіксації (О. Маковей) й обірваності розповіді (Е. Ожешко).

Ключові слова: мала проза, поетика, типологія, реценція, міжлітературна комунікація, переклад, жанр, стиль.

Часопросторові відношення стали центротворчими векторами на шляху продукування малих прозових одиниць Е. Ожешко та О. Маковеєм. Польська письменниця взялася до праці на ниві новелістики після досконалого підкорення романних вершин. На думку О. Цибенко, повернення до жанрів малих форм мало велике значення для вдосконалення художньої майстерності Е. Ожешко, адже «письменниця вчилася мистецтву лаконічної оповіді, відмови від неважливих деталей. У неї поступово виробляється більш чіткий і строгий стиль, вільний від притаманної для ранніх творів риторики» [8, 15]. Але для того, щоб відшліфувати новелістичний почерк, авторка змушена була подолати розлогість (простір) й ретардувати тривалість (час) зображуваного, притаманного для великої прози. Така зміна відбулася не одразу. Наприклад, у тритомнику «З різних сфер» ще немає зразка, в якому було б присутнє інтенсивне зростання фабульної напруги (закон новелістичної концентрації, обґрунтований І. Денисюком), чи наявний Боккачівський ефект «сокола». Твори збірки синтезують ознаки повісті, оповідання й власне новели та характеризуються поступовим накопиченням необхідних елементів для конфліктного загострення, яке, у свою чергу, послаблюється описами та екскурсами. Абсолютна відмова від «непотрібних» для новели деталей була здійснена Е. Ожешко в наступній збірці малої прози – «У зимовий вечір», зокрема у творі «Тадейко», завдяки ущільненню часопросторових меж. Отож, наше завдання полягає в з'ясуванні особливостей хронотопу та його функції в процесі жанротворення і видового розмежування на матеріалі новел Е. Ожешко «Тадейко» й О. Маковея «Самота».

Твором «Самота» (1897), що пропонується для порівняння, О. Маковей розширив й поглибив не тільки власну літературну скарбницю, але й формотворчі горизонти української літератури. Новела виділяється в художньому доробку автора сконденсованістю думки й архітектонічним експонуванням. Цей твір увійшов до збірки «Оповідання» (1904), перед якою О. Маковей вже видав зібрання «Наші знакомі» (1901) та декілька творів малої прози, за які отримав схвальну оцінку І. Франка. Український письменник, що успішно зарекомендував себе у сфері новелістики, особливо мистецьким поєднанням публіцистики, фактажу й фікції, мав неабиякий хист до нарисового відтворення. Класична новела не стала у творчості автора домінуючим жанром, але твір «Самота» є зразком нової структурної організації сюжету, коли специфіка часопросторових зв'язків позначилася на жанровому моделюванні.

Поняття хронотопу, введене в літературознавчий дискурс М. Бахтіним на означення «взаємозв'язку часових і просторових відношень, що

художньо засвоєні в літературі» [1, 234], посідає релевантну позицію у структурі будь-якого твору. На думку вченого, часопростір характеризується жанровизначальним значенням, бо «жанр і жанрові різновиди різняться саме хронотопом, причому в літературі провідним структурним елементом хронотопу є час» [1, 235]. Художній час та простір як елементи поетики становлять осердя композиційного обширу творів малих форм, оскільки мають панівне значення у визначенні жанрової віднесеності. На переконання Н. Копистянської, «часопростір як поняття і образ, як структурний та ідейно-філософський фактор є жанро- і системотворчим» [3, 249]. За дослідницею, поява жанрового різновиду пов'язана зі змінами в часопросторовому мисленні, тому «при аналізі в цьому аспекті літературного процесу встановлюється взаємозв'язок: хронотоп – жанр – жанрова система – художній напрям» [3, 249]. Отож, хронотоп безпосередньо впливає на новелістичну форму та її видову диференційність, одночасно забезпечує цілісність художнього твору.

Прозова творчість малих форм Е. Ожешко представлена архітектонічним різноманіттям. Часто авторка сама окреслювала піджанр презентованої літературної креації. Однак жанрові окреслення в заголовку чи підназві не завжди відповідають справжній організації твору. У збірці малої прози «З різних сфер» (1879-1882) декілька новел позначені жанровизначальними підзаголовками образків: «міський образок» («Юліанка», «Чотирнадцята частина», «Сильний Самсон», «Мілорд», «Нерожева ідилія»), «образок із життя жінок» («Зефірик») та «сільський образок» «Тадеуш»⁴ зі збірки «У зимовий вечір» (1888).

Композиційній структурі більшості «образків» Е. Ожешко властива розбудована фабула та часова протяжність. За героями можна спостерігати від моменту народження чи раннього дитинства до періоду формування та становлення їхніх характерів. Тобто відсутня «фрагментарність, мініатюрність, обмеженість певними рамками «дрібного» матеріалу» [2, 228], що притаманні образкові. Згідно польського словника літературознавчих термінів, образок – це «невелике оповідання, насичене суспільно-побутовими спостереженнями, що відображає характерні для окремого середовища реалії» [11, 349]. У цьому визначенні немає чіткого окреслення меж епічної розлогості зображення, зате конкретизовано тематично-подієву обсервацію – життєву дійсність певної соціальної групи, як, наприклад, життя міської бідноти у «міських образках» Е. Ожешко.

«Тадейко» (1884), на тлі попередніх творів Е. Ожешко, вразив насамперед ощадливістю стилістичних засобів вираження подієвих колізій та

⁴ У 1962 році опубліковано переклад новели Е. Ожешко "Тадеуш», здійснений М. Коцюбинським. Український автор інтерпретував твір під назвою "Тадейко».

силою інспіраційного ефекту кінцівки. Письменниця вже не зосереджувала увагу на другорядних деталях і побутових описах, відмовилась від розтягнутих нараторських вступів та менторських партій, що часто застосовувалися в новелістиці раннього періоду.

За Т. Буйницьким, «Статичні рамки жанру (образка. – І. С.) розширили відомі новелісти позитивізму (Прус, Сенкевич, пізніше Конопніцька [...]), образком дебютувала Ожешко), вмонтувавши момент сильного драматичного напруження на основі контрасту банального сценарію та внутрішньої глибокої значеннєвості» [9, 66]. Саме до «розширеної» форми образка звернулася Е. Ожешко в «міських образках», де реалістично-натуралістична дійсність проектує трагічно тематичну канву з обов'язковим ліричним струменем, тобто змінюється функція сюжетно-фабульного вузла, який залежно від авторського задуму презентує натуралістично-ліризований зміст. «Гадейко» («сільський образок»), на перший погляд, витриманий в рамках жанру образка. Однак архітектоніка «Гадейка» безапеляційно відповідає принципам класичної новели – «невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованістю та яскраво вималюваною дією» [4, 497]. Зрештою, письменниця особисто визначила рамки й ознаки новели в статті «Роман та новела» [10]. «Новела повинна мати за правило обмеження якнайменшого часового виміру, простору та явищ для зображення обраного предмета якнайменшою кількістю з якнайбільшим концентруванням на його рисах. Жодного наговпу, жодних ускладнень і досліджень. Не роки, але момент, не життя, але епізод із життя, не світ, а лише його фрагмент – оце властиві їй предмети [...]. Якщо повість є дзеркалом, у якому людина, покоління, людськість можуть подивитися ззовні і зсередини, від ніг до голови, то новелу можна вважати за шматок дзеркала, в якому видно лише одне око, одну усмішку, одну сльозу, одне кривляння, один порух душі» [10, 324-325]. Усі вищевказані принципи були витримані в новелі «Гадейко». Часопросторові межі зображуваного «світу» відтворені з незвичною для Е. Ожешко конкретністю й детальністю. Дія відбувається протягом кількох годин «спекотного липневого дня, у п'ятницю», немає жодних екскурсів, ретроспекцій, не використовуються прийоми аналепсису й пролепсису – є чітко окреслена часова тривалість. Просторова локалізація визначена кількома віддаленими між собою місцями: дім сім'ї Гадейка – капличка – сад і город – панський двір, що утворюють умовне коло, в центрі якого стоїть Гадейко. Фабула розвивається на тлі буденної тривіальності життя селянської родини та літнього пейзажу. Такий зовнішній інтерпретаційний зріз має ідилічний характер, що посилюється імпресіоністичною кольористикою та акустичними описами співу птахів. Серед ідилічного хаосу увага наратора зосереджена на двох просторових пунктах: капличці та панському дворі, що належать до «іншого світу». Капличка – це призма до

небесної недосяжності й святості, двір – також територія недосяжності, але земної та протиставленої сфері «sacrum». Прийом контрасту лише увиразнює й констатує факт протилежності й не супроводжується жодним коментарем: ні зовнішнім (відавторським або через наратора), ні внутрішнім (висловлювання, монологи, полілоги, роздуми героїв). Звичайно, в підтексті закладена позитивістська формула – протистояння заможності та бідності, де представники останньої володіють багатством природи й можуть очікувати заступництва лише «вищої сили». Раптова смерть Тадейка супроводжується секвенційною акцентацією дій і образів, які позбавлені емоційного, тенденційно-викривального коментаря. Прихована іронія вказує причину й напрям вектора осуду: *«На дні ями, під стовпом сонячної, зеленастої води, синок Хведори і Кліма лежав навзаки і нерухомо, а на замурзане обличчя і покояні ноги його стелився довгий, слизький, барви цілий кушір. Птах з жовтою головою і блакитними крилами гойдавсь помаленько на калиновій гіллячці то догори, то вниз [...] зелені жаби плигали по мокрій траві, липи пахощами повівали і, мов тисячі тихострунних бандур, гучали роями літаючих над ними бжіл. [...] Понад кипучим морем цвітучого, повного любощів, розцебетаного, сліпучого життя, знімався з одного боку тінявий садок, з другого – капличка з святою постаттю»* [7, 171–172]. Подібно до часу, виразно змальовано просторові координати. Це панський двір, капличка й додається ще одна точка – річка.

Смерть Тедейка не зупинила природного ритму життя. Е. Ожешко використала незвичний для її творчості прийом «замовчування», пантонімічно увиразнивши адресата оскарження, тобто не прямо звинуватила шляхту «панського двору», а сам процес праці батьків на чужому полі, внаслідок чого дитина залишилася без нагляду: *«Делікатні квіти з своїми стеблинами і корінням розтулилися понад берегом ями, вода плюснула, Тадейко щез. Нічого, ані крику, ані стогону, ані однісінького поклику на матір або батька. Часу не було. Одна мить»* [7, 171]. Наведений фрагмент увиразнює момент ситуаційної несподіванки, що підтверджує жанрову сутність саме новелістичного твору, в якому, за Е. Ожешко, «розповідь несподівано обривається, на майбутнє падає завіса невідомості так, як буває у кожен, окремо взятий момент життя» [10, 324]. Кінцівка містить своєрідний код причин трагедії й органічно пов'язує закінчення з початком (опис убогості селянської сім'ї, яка щоденно працює на панській землі), довершуючи у такий спосіб структурність новелістичної організації тексту. Така побудова твору відповідає характеристиці новели Е. Ожешко в згадуваній вище праці «Роман та новела»: «Речі навіть дуже важливі і серйозні може вказувати новела, але тільки вказувати й одразу втікати, дозволяючи розумові читача домислюватися, відгадувати, приходити до висновку» [10, 324]. Отож, беручи до уваги вищенаведені факти як словникового, так авторського

визначення жанру новели, відносимо «Тадейка» виключно до охарактеризованої новелістичної форми малої прози, утвореної, в значній мірі, через концентрованість й ущільненість часопросторових координат. Слід відмітити, що твердження про новелістичну належність «Тадейка» можна виводити з іншого, досить таки поширеного явища – дифузності жанру.

Скрупульозний розгляд композиційної організації «Тадейка» розвужує бінарну структурну комбінацію твору. Перша частина кореспондує з архітектонікою оповідання, де введені й охарактеризовані персонажі (Тадейко, Хведора, Клеменс) та презентована схема щоденної діяльності. Фабула (цієї частини) обмежується такими подіями, як: приготування перед виходом із дому – дорога на роботу й пояснення матері синові найпростіших понять – молитва біля каплички – зустріч із батьком. Інтерпретовані епізоди не виходять за рамки «сільського образка», буденного малюнка сім'ї й одночасно утворюють експозицію для другої частини. Остання відтворює мандрівку дитини в незнаний та розлогий простір природи, саду й городньої рослинності. Дворічного хлопчика вабить невідомість і цікавість навколишнього пленеру. Стилістична гіперболізація сільської флори й фауни продукує художні метафори («мур високого бадилля», «гайок квасолі і гороху», «опудало – військова орудина городників») крізь призму дитячої рецепції. Образ Тадейка, що опинився без нагляду, стає предметом авторського творчого експерименту не тільки на ідейно-тематичному зрізі, але й на жанровому рівні твору. Статична оповідь першої частини змінюється динамікою дії в другій. Амплітуда розгортання акції відбувається з кожним кроком Тадейка, з переломним, вирішальним моментом біля річки. Увага концентрується на кульмінаційному пункті – смерті Тадеуша, і, як зауважила Е. Ожешко, «правдива новела не має [...] ані зав'язки, ані розв'язки дії, бо є лише одним її моментом, що було перед ним і що наступило потім, то вже їй (новелі. – І. С.) не належить» [10, 324]. Таким чином, часопростір виконав функцію жанротворчого чинника, надавши твору новелістичних характеристик. Як видно з попереднього визначення жанру новели Е. Ожешко, письменниця також надавала хронотопу вирішального значення при видовій диференційності, вказавши на часове й просторове обмеження.

Для українського автора О. Маковея, на відміну від польської письменниці, мала форма залишалася на паритетній позиції з іншими видами художнього розмаїття протягом всієї літературної діяльності, адже, за вітчизняним дослідником Ф. Погребенником, «найповніше таланти письменника виявився в прозі, зокрема в малих її жанрах (новелі, оповіданні, нарисі)» [5, 16].

Як відомо, наприкінці ХІХ століття спосіб оповіді творів поступово змінювався в площину глибоких внутрішніх переживань, тобто зароджувалися «початки тієї новітньої техніки психоаналізу, з якою

пов'язана викладова форма так званого «потоків свідомості» [2, 124]. Твір «Самота» є зразком нової структурної організації сюжету, коли специфіка часопросторових зв'язків позначилася на жанровому моделюванні. У першому реченні твору О. Маковея сфокусовано час дієгезису, тобто фабульний рух («Цілу ніч я не спав» [6, 210]), на тлі якого розгортатиметься ще не відомий час дискурсу, тобто сюжетний час. Одночасно зазначено й просторовий вимір: «Сиджу в альтані і пишу» [6, 210]. У двох наведених реченнях закодована система поетики твору. Окрім хронотопу, розвуальовується нарація від 1-ї особи, яка проектується на експлікацію щоденникового викладу. Кожна наступна думка, спогад, нотатка відділяється від попередніх записів, як окремих виток творчості героя, спровокований сплеском емоцій під впливом ранкових спостережень («Соловій на черемшині за альтаною так лящить, що мені аж у голові дуднить ...» [6, 210]) чи спалаху пригадувань.

Фіксування факту безсоння підкреслюється аналогічною фразою, замикаючи повідомлення за допомогою обрамлення. Далі наратор розпочинає оповідь про причину нервового напруження героя, що спонукала його «бачити на папері» [6, 210] власний внутрішній світ, переповнений меланжем споминів, дійсності, відчаю й захоплення. «По вечері мене напала нудьга. Неділя, люди бавляться, як уміють, а я нуджуся. Господи що за нудьга! Вийшов я з хати і стрів її» [6, 211]. Крізь призму спогадів героя вчорашнього вечора відбуваються ретроспекційні екскурси до пройдених етапів кар'єрного росту та визначення його віку: «в гімназії вчився, на університеті вчився, потім, крім бюрової роботи на хліб, напивав собі ще добровільної, захотів суспільним діячем бути, політикою займався, в літерата бавився; пішов рік за роком, рік за роком – і мені вже тридцять п'ять літ...» [6, 211]. Минулий час переходить у теперішній, зміщуючись у один часовий вимір, у тракті якого здійснюється нарація, змінюючи просторові координати: гімназія – університет – кабінет (на роботі) – квартира (місце проживання) – альтанка (місце теперішнього нотування).

Час у творі домінує над простором, останній змінюється й отримує визначеність через темпоральну скерованість спогадів. Якщо ретроспективний ракурс спрямований на «вчорашній вечір», то локалізація окреслюється вулицями й парком, натомість анахронічні звернення до трьохрічної минувшини, пов'язаної з «нею» (героїнею. – І. С.), супроводжуються замкненим простором будинку й кімнати: «Наші двері в сусідстві. [...] Вона (дочка коханої. – І. С.) приходила до мене в гості [...] В моїй хаті я не чув ніколи плачу» [6, 214–215].

На початку твору час змінюється від теперішнього до минулого й розмежовується окремими помітками, але під впливом внутрішнього неспокою «думки розлітаються» [6, 212], упорядкована свідомість героя

змінюється хаотичним переплетенням міркувань у теперішньому часі доконаного виду («В міському парку є таке затишне, любе місце, що лиш я його знаю. Нагадав я собі його і пішов туди» [6, 213]) та роздумів-спогадів («Три роки вже мешкаю у тій самій камениці» [6, 214]) у площину минулого: «І при його смерті я був. Тримав її у своїх руках, коли плакала у розпуці і зімліла; успокоював дитину, коли та собі страшенно розплакалася, побачивши невидану подію» [6, 214].

Нарація «Самоти» надзвичайно динамічна й імпульсивна. Велика кількість окличних речень та інтенсифікований часовий рух чи навіть «перескакування» від сучасності до спогадів, пришвидшує просторове переміщення з одного місця або предмета до іншого з проекцією нервового перегортання списаних карток, швидкого нотування мисленнєвого потоку, в якому кожна думка – це емоція, а кожна емоція – це графічне її відтворення.

Кінцівка твору, подібно до «Гадейка» та концепції Е. Ожешко про обірвану розповідь, що немає ані початку, ані завершення, уподібнюється до недомовленої думки, недокінченого запису: «А! От і вона! Як звичайно рання пташка!

Іде просто в альтану!

Ще готова думати, що я тут на неї жду так рано...

Ов, немиле положення!

Ну – годі!

– Добрий день вам, пані!

– Добрий день! А ви що пишете так ранесенько?..» [6, 216].

Композиційний обшир твору побудовано відповідно до закону новелістичної концентрації, причому кульмінація розташована в кінцевому діалозі, а представлений наратором ретроспективно мінливий екскурс є експозицією, тобто шляхом накопичення, «збирання» передконфліктних елементів, необхідних для конфлікту новели.

Окреслення жанрового визначення твору «Самота» як новели близької до потоку свідомості еманує саме з часопросторової організації. Час тут конденсується й ущільнюється рамками трирічного виміру крізь призму стислих екскурсів-спогадів та епізодів фабульної сучасності, семантично пов'язаних лише з однією подією – стосунків, точніше їхньою відсутністю, героя та сім'єю жінки, в яку він закоханий. Просторова територія також має обмежені кордони. Дія розгортається в мисленнєвому просторі, в ретроспекціях і думках героя й викладається у формі щоденникового запису «на альтані». Всі інші просторові точки швидко змінюються, не означаються конкретними локальними характеристиками чи інтер'єрними описами. Отже, простір визначається принаймні двома чітко окресленими координатами: «альтана» й міркування-спогади, які підпорядковуються часу. Від його руху змінюється просторовий горизонт.

Швидка мінливість часу (з теперішнього в минулий) фіксується нотуванням вражень та їх деформації героєм-наратором.

Таким чином, хронотоп виконує функцію жанрового визначення новели «Самота». Структура часопросторових координат осмислюється через щоденниковий запис, який, у свою чергу, має короткий час ведення – ранок – й особливу форму, що спричинена емоційним станом героя. У щоденнику немає матеріальних, соціальних, політичних і т. ін. відомостей. Він є продуктом напруженої мисленневої діяльності героя, що прочитується завдяки синтаксичній відтворюваності: багато окличних, питальних та незакінчених речень. Такий спосіб розкриття душевного стану героя наближує виклад до потоку свідомості. У творчості О. Маковея композиційна форма залежна від часопросторових рамок, якими обмежується й змістова розлогість. Фабульний час і простір часто ущільнюються зосередженням на конкретній події, що акцентується, як домінантна, кульмінаційна точка й динамізує фабулу та забезпечує швидке розгортання сюжету. Тому мала проза українського автора представлена такими жанровими видами, які фокусуються на інтерпретацію одного моменту, події, конфлікту й виражаються за допомогою новелістичного та нарисового відтворення.

Отже, доробок польського й українського письменників об'єднує насамперед майстерність творення прози малих форм, які репрезентовані тематичною палітрою та жанровим різнобарв'ям. Е. Ожешко та І. Франко шліфували новелістичні зразки одночасно з продукуванням романних / повістевих видів, тому їхні креації малих форм інколи виходять за межі енциклопедичного визначення новели чи образка й у рамках одного твору синтезуються особливості кількох жанрів. Для О. Маковея характерна коротка форма та лаконічний виклад матеріалу, близький до літератури факту та документалістики.

Аннотація

В предложенной статье доведено, что формообразующим элементом малой прозы Э. Ожешко и О. Маковей является хронотоп, доминирующий в процессе жанросоздания и архитектурной организации новелл. Автор рассматривает временно-пространственные координаты, влияющие на плотность и конденсацию содержания, интенсифицируют эмоциональность и напряженность фабулы сквозь призму смыслового потока и его фиксации (О. Маковей) и оборванности рассказа (Э. Ожешко).

Ключевые слова: *малая проза, поэтика, типология, рецепция, межлитературная коммуникация, перевод, жанр, стиль.*

Summary

In the suggested article it has been proved that formative factor of O. Ozheshko's and O. Makovey's short prose is the chronotop that prevails in

the process of genre-formation and architectonic organization of short stories. The authoress investigates the temporal-spatial coordinates which affect the compression and condensation of the contents, intensify the emotive power and tension of the fable through the prism of a stream of thoughts and its fixation (O.Makovey) and a break in the storytelling (E. Ozheshko).

Key words: *small prose, poetics, typology, comparativism, cross-literature communication, translation, genre, style.*

Литература

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
2. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. / І. О. Денисюк. – Л. : Академічний експрес, 1999. – 280 с.
3. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : [монографія] / Нонна Копистянська. – Л. : ПАІС, 2005. – 368 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.
5. Маковей О. Твори в двох томах / Осип Маковей : [авт. передм. Ф. П. Погребенник ; упоряд. та авт. приміт. О. В. Мишанич]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поетичні твори. Повісті. – 1990. – 719 с.
6. Маковей О. Твори в двох томах / Осип Маковей : [упоряд. та авт. приміт. О. В. Мишанич]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Художня проза. – 1990. – 537 с.
7. Ожешко Е. Тадейко / Еліза Ожешко ; [пер. з пол. М. Коцюбинський] // Коцюбинський М. Твори в 6 т. – К. : Вид-во АН УРСР, 1961–1962. – Т. 4. – 1962. – С. 157–172.
8. Цыбенко Е. Творческий путь Элизы Ожешко: [вступит. стат.] / Е. Цыбенко // Елиза Ожешко. Сочинения в 5-ти т. – М. : Гослитиздат, 1953. – Т. 1. – 1953. – С. 5–25.
9. Bujnicki T. Tragedia w «ułamku zwiercadła». Analiza «Tadeusza» Orzeszkowej / T. Bujnicki // W świecie Elizy Orzeszkowej. – Kraków : Wyd-wo Naukowe WSP, 1990. – S. 64–77.
10. Orzeszkowa E. Powieść a nowela / E. Orzeszkowa // Pisma krytycznoliterackie : [zebrał i oprac. E. Jankowski]. – Wrocław – Kraków : Wyd-wo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1959. – S. 322–326.
11. Słownik terminów literackich / [pod red. J. Sławińskiego]. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2007. – 706 s.