УДК 821.161.2-1.09:7.036.45

Олександра ЧЕПЕЛИК
Ізмаїльський державний гуманітарний університет

ВІЗІЙНИЙ ДИСКУРС ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ О. ОЛЕСЯ, Г. ГАУПТМАНА, М. МЕТЕРЛІНКА ТА ПОЛЬСЬКИЙ КОНТЕКСТ

У статті визначено функціонування поняття «візія» та з'ясовано способи його вираження. На основі компаративного аналізу драматичних творів О. Олеся, Г. Гауптмана та М. Метерлінка виявлена типологія візійних форм (візія-сон, візія-марення, візія-забуття).

Ключові слова: *драма, візія, дискурс, гіпнагогічний образ, фантомний об'єкт, типологія.*

The functioning concept «vision» is defined and ways of its expression are exposed in the article. It is disclosed the typology of the vision forms (vision-dream, vision-reverie, vision-drowsiness) on the basis of the comparative analysis of the dramatic works of O. Oles, G. Hauptmann and M. Maeterlinck.

Key words: *drama, vision, discourse, hypnological images, phantom object, typology.*

W artykule określono zakres funkcjonowania pojęcia «wizja» oraz podano sposoby jego wyrażenia. Na podstawie analizy porównawczej dramaturgii O. Ołesia, G. Hauptmanna i M. Maeterlincka wykazano typologię form wizyjnych (wizja-sen, wizja-majaczenie, wizja-zapomnienie).

Słowa kluczowe: *dramat, wizja, dyskurs, widzenie hipnotyczne, fantom, typologia.*

Саме на зламі минулих століть в українській літературі та мистецтві спостерігався відхід від тенденційності, застарілих форм відображення художньої дійсності та «набридливих штампів». Переоцінка цінностей, що відбулася в театральній культурі сприяла поступовому входженню пересічного глядача в символічний театр «глибокої інтуїції», «складних душевних колізій» та «незвичайної мислі».

Досягненням західноєвропейського театру, біля витоків виникнення якого стояли Генріх Ібсен, Генріх Гауптман, Моріс Метерлінк, виявилося звернення до міфопоетичного відтворення світу в людській свідомості, розкриття емоційно-психологічного стану людини у внутрішньому конфлікті із самою собою, екзистенціальне розуміння сутності її буття, зображення подій, фактів чи явищ крізь призму символістської ідейно-естетичної свідомості, відбиття дуалістичного принципу світобудови у двох вимірах (іманентному і трансцендентному) та використання метерлінківської концепції «активного мовчання», що сприяла заглибленню в досі ще не знані грані душі та висвітленню пізнання істинних начал зображених героїв у творах шляхом їх духовного просвітлення.

Розповсюдженню модерністських ідей у польській літературі, де драматургія розвивалася в осереддях національної свободи і самоідентичності, та спорідненій їй українській сприяла поява часописів, журналів («Літературно-науковий вісник», «Українська хата», «Życie»), метою яких було найповніше висвітлення історико-культурних процесів у Європі. На їх сторінках друкували твори адептів новаторської системи художнього мислення і драматургічної поетики, творче надбання яких постало своєрідною реакцією на застарілі пануючі канони в сучасному театрі.

Драматургічна спадщина Олександра Олеся стала яскравим прикладом втілення ідей європейського культурного розвитку у лоні національного мистецтва, що «не прислонює душевний світ героя», його «осібність (…), внутрішнє „я"» [13, с. 29]. У листі до дружини український митець писав, що він «приступив би до драми, взяв би наші взаємовідношення, вони такі складні й оригінальні, що в них сам Ібсен поламав би зуби» [9, с. 38]. Художницький інтерес Олександра Олеся до драматургічно-сценічної моделі був спрямований на найтоншій передачі людських думок і почуттів при відтворенні внутрішнього ритму психологічного стану та майстерну гру акторів за допомогою врівноваженої «музичної співзвучності жестів і рухів».

Поринання у художньо-інтелектуальний простір драматургічних творів представників західноєвропейського символізму здійснювалося через безпосередній вплив «молодополяків» (К. Тетмаєра, С. Пшибишевського, С. Виспян-

ського), зорієнтованих на експлікацію ідеї зображення «абсолюту душі в усіх її проявах, незалежно від того, чи вони добрі, чи злі, чи бридкі, чи прекрасні» (С. Пшибишевський) [16, с. 24]. На переконання Івана Франка, саме такі художники слова «силою свого вітхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв або сугестіонують нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, чуття та настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть» [16, с. 365]. Отже, запозичивши мистецький досвід польських драматургів (С. Виспянського, С. Пшибишевського, Ю. Словацького), Олександр Олесь зумів поєднати різні елементи поетики неоромантизму, символізму та імпресіонізму в драматичних творах, що у своїй настроєвості та сугестивності поєднувалися з ідеєю національного самоусвідомлення.

У праці «ПроЯвлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація» (1997) Тамара Гундорова підкреслила, що «…символізм служив способом трансцендування існуючого поза його реальні межі, тобто був феноменологічним „зняттям" і зануренням у несвідоме» [4, с. 85]. У зв'язку з цим заслуговує на увагу осмислення відповідної сфери уяви суб'єкта в драматичних творах, що намагається абстрагуватися від реальної дійсності, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації, які стають провідниками до нової ірреальної субстанції. У такому випадку йдеться про окреслення специфіки застосування візій, що створюють особливий тип психологізму, в основі якого – відчуження певної іпостасі свідомості суб'єкта вислову, уявлюваний діалог між ними, вербальне нагнітання ілюзорного дійства [5, с. 269].

Студіювання функціонування поняття візій у драматичному тексті висвітлено Наталею Малютіною у монографії «Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родожанрової динаміки» (2006). На думку сучасної дослідниці, оскільки драма передбачала сценічне втілення, то візійність сприймалася як специфічний дискурс уявлюваного поза тим, що реально відбувається на сцені або відтворюється сценічними засобами, переважно, позавербальними [5, с. 270]. Для визначення чіткої структурованості візій перевага надавалася грі як невід'ємному чинникові у створенні візуального магічного дійства в уяві суб'єкта посередництвом низки символічних образів.

Французький словник «Le petit Larousse» під редакцією Поля Мобурже подає принаймні три значення терміна «la vision»: «візія» (лат. – visio-візія) – 1) спосіб бачити, осягнути, розуміти; 2) уявлюване бачення ірреальних об'єктів; галюцинація; 3) надприродне видіння [17, с. 1070]. Тотожність у визначенні поняття «візія» спостерігається і в англійській мові. Так, англомовний словник «The advanced learner's dictionary of current English» під загальною редакцією Артура Хорнбі ілюструє таке визначення поняття «vision»: «візія» – 1) схильність до уявлення; 2) те, що представлено уявою; 3) те, що представлено уві сні чи в стані, подібному екстазу; 4) фантом, видіння [11, с. 1465–1466].

Метою цієї статті є визначення функціонування поняття візії та розкриття засобів його вираження. Компаративний аналіз драматичної поеми «Над Дніпром» Олександра Олеся та творів «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка і «Затоплений дзвін» Генріха Гауптмана зумовлений виокремленням трьох типів візій (сну, марення, забуття), спродукованих у «нижній свідомості» уявлюваними фантомами-об'єктами на рівні візуальної образності суб'єктів, що сприяли конструюванню ієрархічної моделі так званого ірраціонального простору та виявленню глибинних психоемоційних процесів у людській підсвідомості на основі гри уяви, існуючої у двох просторово-часових вимірах: реальному і духовному.

Методологічною основою для встановлення типології візійних форм у творах українського та західноєвропейських драматургів слугували теорія «верхньої та нижньої свідомості» Івана Франка із теоретичного дослідження «Із секретів поетичної творчості», модерністичні концепції французького філософа Жана Поля Сартра («Уява. Феноменологічна психологія сприйняття», 1940), філософа-культуролога Гастона Башляра («Вода та мрії. Досвід про уявлення матерії, 1998; «Мрії про повітря. Досвід про уявлення руху, 1999) та праці Йохана Гейзінга «Homo ludens» (1994) і Карла Густава Юнга «Душа та міф: шість архетипів» (1996).

Для окреслення жанрової особливості твору «Над Дніпром» Олександра Олеся слід наголосити, що це драматична поема, яка, за визначенням Романа Пархомика, репрезентує «зразок мішаної форми, де синтезуються ознаки драми і ліро-епічної поеми» [8, с. 11]. Порівняно з поемою «Над Дніпром» Олександра Олеся твори західноєвропейських митців «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка та «Затоплений дзвін» Генріха Гауптмана представлені за свої-

ми жанровими ознаками як драми-казки. Варто зазначити, що і бельгійський, і німецький драматурги в своїх творах зуміли відтворити не тільки «риси літературної казки», а й звернутися до її образів, перетворюючи їх «в темні, туманні символи».

У порівняльно-типологічному аналізі «Над Дніпром» Олександра Олеся, «Затоплений дзвін» Генріха Гауптмана та «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка відправною точкою став символічний характер мовлення уявлюваних персонажів і міфологічних істот у створеному митцями ірреальному світі як космічному вимірі, пов'язаному з визначеними архетипними схемами (земля, вода, повітря і вогонь), що випливають з глибин підсвідомого. Висловлювання героїв, що трансформуються в діалоги, створюють атмосферу недомовленості й таємничості. Підтвердженням цього факту є наявність у творах трьох крапок та акцентованих авторами пауз. Структуротворчим засобом драматичних дій, що відтворює емоційну сферу душевного стану персонажів і створює ефект здогадування, є мовчання.

Драматична поема «Над Дніпром» Олександра Олеся розпочинається зі своєрідного представлення дивовижно зображеного ландшафту («Берег Дніпра. Ніч. Темно»), що сприяє, за законами поетичної уяви, входженню героя у вимір метафізичної дійсності, створеного ним світу. Цей факт зумовлює наявність концепту «ночі», що символізує сферу потойбіччя, яке поглинає підсвідомість Андрія у вирій ілюзорного дійства та зумовлює його відсторонення від реальності. В цьому випадку берег річки Дніпра ототожнюється зі спокоєм та тишею, що підтверджується авторською ремаркою («Тихо»). За висловом Гастона Башляра, вода представляє собою «матеріалізоване мовчання». Можливо передбачати, що, коли Андрій зі своєю дружиною опиняється на березі Дніпра, це вже сприяє народженню візій саме біля його «чистих вод». Визначальним постає той факт, що гру уяви головного героя у сновидійному стані зумовлює саме її спорідненість із першоелементом буття – водою, яка символізує повернення до «преформального» стану – смерті. Це фактично означає, що під час сну людина залишається абсолютно бездіяльною, що зумовлює насамперед «послаблення свідомого розуму та його стриманого ефекту, який обмежує чи гнітить підсвідоме» [1, с. 187]. У зв'язку з цим фантазія Андрія, яка з «еруптивною» силою, породжує в ірреальному вимірі дійсності скомбіновані образи та події, сприяє його зануренню в простір «нижньої свідомості», де відбувається його психологічна роздвоєність зі світом реальності. В цьому випадку слід навести міркування Івана Франка щодо духовного життя людини на межі двох свідомостей: «верхньої» та «нижньої», яка складається з двох категорій явищ: 1) «враження – образи і їх комбінації-думання», 2) «афекти – чуття – пристрасті» [12, с. 75]. Саме такий розподіл і призвів до виокремлення ним двох типів снів: аналітичного та символічного. Згідно з концепцією Івана Франка візія-сон героя Олесевої драми носить символічний характер, що допомагає виявити його внутрішній світ протягом перебування в аполітичному стані.

Власне фон, на тлі якого розвиваються події в «Принцесі Мален» Моріса Метерлінка, відзначається деякими схожими рисами з драматичною поемою «Над Дніпром» Олександра Олеся. Символістський концепт «ночі» в обох драмах означає проникнення в сферу недомовленостей та загадковостей для розкриття таємниць буття. Але різниця в тому, що безпосередньо вже наявний стан природних явищ у першій дії «Принцеси Мален» заздалегідь символізує невідворотні події, які мають раптово статися, при цьому відтворюючи на максимальному ступені уявлення пересічних мешканців картину, розташовану на перетині різних планів відтворюваної дійсності. Так образ-символ «падаюча зірка», що становить астральну сферу космічного простору, означає смерть головної героїні, але при цьому вона не є ірреальною, як у свідомості Андрія з драматичної поеми «Над Дніпром». Цим фактом пояснюється те, що в цьому випадку саме першоелемент буття-небо виступив психологічним асоціативом впливу на сферу підсвідомого принцеси Мален та її нареченого Ялмара. Створені ілюзорно у сфері «нижньої підсвідомості» примари віддзеркалюють стан світовідчування власного універсуму головними героями та виконують функцію медіаторів між світами: реального й уявлюваного, що визначило їх емоційні переживання, одночасно трансформованих у візії-марення.

Подібна до наявної у творах Олександра Олеся і Моріса Метерлінка перетворювана реальність у свідомості Генріха – головного героя драми-казки «Затоплений дзвін» Генріха Гауптмана – провокує народження візії-забуття, що виявляється зручним підґрунтям для створення медіативного простору, за допомогою якого відкриваються межі «нижньої свідомості».

У зв'язку з цим наявний у творі вплив психологічного асоціативу – колодязя, що здійснює невідворотний зв'язок із потойбічним світом, уможливлює простежити вплив «гіпнагогічних образів» у створеному грою уяви світі.

Головні герої у Олександра Олеся, Моріса Метерлінка та Генріха Гауптмана проникають у світ сновидінь, марень і забуття, але при цьому їх свідомість втрачає здатність сприйняття. У зв'язку з цим потрібно говорити про те, що спонукає Андрія, принцесу Мален, Генріха відсторонитися на мить від замкнутої сфери реальності та потрапити в символічно ірреальний світ. Безумовно, слід визначити, що перед тим, як увійти в одну зі стадіальних меж візій, герої опиняються в оточенні фантомних об'єктів, що виступають трансляторами несвідомого переходу зі світу реальної дійсності в ірреальний вимір буття. Але слід зазначити, що це викликано та вмотивовано їх різними діями.

Русалка Оксана у драматичній поемі «Над Дніпром» стає віддзеркаленням уявленого світу, який постає в свідомості Андрія саме з моменту засинання на березі річки Дніпра. Водяна істота завдяки своїм властивостям втілює ідею інтуїтивного занурення в таємниці людської психіки. Вона є наслідком «гіпнагогічного видіння», яким охоплений головний герой. Так Жан-Поль Сартр чітко визначає: «Гіпнагогічні образи супроводжуються певним нервовим збудженням, вони немов опираються зануренню в сон і являють собою нібито багаторазове зісковзування, що проривається в сон» [10, с. 112]. Свідченням цього є діалог між Андрієм та його дружиною Мариною на березі Дніпра. Головний герой відчуває хвилювання, спричинене червоно-жовтим відблиском пожежі, що є знаком стихійного лиха. У зв'язку з цим спомин його дружини про русалок, яких виганяють із сіл огнем, і є імпульсом до проникнення із повсякденного в ілюзорний світ. Нервова поведінка Андрія, що характеризується «падінням уваги» спровокована запитаннями дружини, пов'язаних із його минулим коханням.

Знакове утворення «Тиша» в діалозі між персонажами Олександра Олеся та песимістичний душевний настрій стають підґрунтям для створення «гіпнагогічних образів» та входження в сновидійний стан. Перебуваючи вже на його першій стадії, відбуваються значні зміни в свідомості, яка представляє собою «модифіковану силу, що володіє визначеною дієвістю, що стоїть поза грою та дозволяє явищам розгортатися, зчіплюючись один із одним наосліп» [10, с. 110]. Цей стан головного героя спровокований та викликаний відчуттям провини за зраду дівчини Оксани, яка не витримала психологічного тиску з його боку й у відчаї потонула в хвилях Дніпра. Ця водяна істота – русалка, набуваючи людських рис, є «фантомним об'єктом», що виступає не тотожним об'єктам сприйняття.

Дійсність у свідомості головного героя О. Олеся виступає як магічний світ. Реальні події, пов'язані з його першим коханням – Оксаною, представляють собою історію визначеного життєвого шляху Андрія. За висловлюванням Жана Поля Сартра, «свідомість, яка бачить сон, завжди є не-тетичною свідомістю самого себе, оскільки воно зачароване сновидінням, але воно втратило своє буття в світі й поверне його собі лише після пробудження» [10, с. 287]. Ланцюжок драматичних подій, що відбулися в свідомості Андрія та досягли межі уявленого, раптово зникає. Це передовсім пов'язано з моментом його відходу від сну, причиною якого стала неможливість уявити свою майбутню долю.

Поступове входження в «гіпнагогічний стан» є, за визначенням Жана Поля Сартра, результатом функціонування продуктивної уяви, якій притаманна «можливість придумати щось, ніколи не існуюче» [10, с. 29]. Згідно з його концепцією в підсвідомості головних героїв «Принцеси Мален» Моріса Метерлінка, як і твору Олександра Олеся, ірреальний вимір буття виникає під впливом фантомних об'єктів, здатних перевтілюватися в метафоричні іпостасі. У бельгійського драматурга це простежується з першої зустрічі принцеси Мален та принца Ялмара. В стані очікування у свідомості героя віддзеркалюються метаморфозні явища, внаслідок яких спостерігається схильність до входження в «гіпнагогічний стан». Випадкове перебування головного героя у гаю вночі, розташованому поблизу фонтану, стає поштовхом для виникнення уявної гри свідомості, викликаної «страшною темрявою», скрізь яку неможливо побачити одне одного. Символістський концепт «ночі» створює візію-марення, завдяки якій віддзеркалюється в місячному світі блиск зірок сов, що злетілись зі всього парку, навкруги якого немає нічого, окрім стін та ровів. Хвилини очікування виявляють ознаки агресії у Ялмара, що супроводжується активним бажанням позбутися настирливих повітряних істот. Після чого уява принца миттєво відображає ірреальну трансформацію його рук, що стали схожі на руки могильника, на які безперервно падає листя з плакучої верби. У зв'язку з цим

несвідомий процес діяльності мозку у Ялмара провокує його нервову поведінку.

Поява фантомних об'єктів у свідомості головної героїні Моріса Метерлінка принцеси Мален сприяє виникненню схожих візій-марень, як у принца Ялмара, що виконують функцію сюжетного епізоду, впливаючи на хід подальших подій у драмі. Схвильований психологічний стан героїв сприяє їх якнайшвидшому входженню в ірреальну площину, чим і зумовлюється той факт, що на деякий час свідомість замикається для відтворення страхітливих візій.

За допомогою внутрішнього монологу, що представлений у формі оповіді від першої особи, бельгійський драматург змалював образ Мален як чуттєвої натури. Будучи замкненою у чорній кімнаті, їй ввижаються на шпалерах у повній тиші тіні від кипариса, рух розп'яття на стіні, примари – образи покійників на кладовищах. Внаслідок спровокованих уявою гіпнагогічних видінь місячне сяяння, грім, блискавка постають символами, що з вибуховою «еруптивною» силою передають той загальний неспокій, яким внутрішньо охоплена принцеса Мален. Це за повними ознаками схоже на кошмар – марення, що постає як вираження фіктивного ілюзорного світу.

Раптовість виведення із реальних часово-просторових категорій існування людської особистості приводить до досягнення нею у сфері нижньої свідомості межі візіонерського страху. Цей стан поступово переростає в жах, який посилюється настільки, що призводить «до руйнування зачарованості свідомості та мотивує рефлексію» [10, с. 293]. Це зумовлює переривання візійних марень та виходу зі світу ірреальності. Так пересічні мешканці в драмі-казці Моріса Метерлінка після смерті принцеси Мален та короля Ялмара, знаходячись у стані страху, починають марити, споглядаючи раптово перед собою рухливі видимі речі матеріального світу із визначеною символікою, як-то «чорний військовий корабель», що є ознакою наближення Страшного божого суду за гріхи, падіння великого Хреста як символу небесної кари на порозі Пекла, стукіт у вікна, що був спричинений природним явищем – градом, ототожненим зі страшними душевними муками, та розкрите вікно – символом шляху принцеси Мален у потойбічний світ спокою і краси.

Як вже згадувалося раніше, в драмі-казці Генріха Гауптмана «Затоплений дзвін», на відміну від творів Олександра Олеся та Моріса Метерлінка, спостерігається наступний тип візійних форм – візії-забуття. Головний герой драматичної казки – ливарник церковних дзвонів Генріх, намагаючись втримати своє творіння, падає з гірського виступу з вини лісовика – представника язичницької демонології, схожого «на рогатого лісного духа з козлиними ногами та борідкою». Герой потрапляє одночасно в ситуацію антифактивності, що зумовлює його перебування в стані між світами. Падіння Генріха спровокувало безпосередньо стан забуття. Магічне коло, створене «фантомним об'єктом» – феєю Раутенделейн, символізує замкнутий простір, який вона малює навколо героя, тим самим, підкоряючи його та викликаючи у нього афективні враження, спровоковані ілюзорними почуттями Генріха до зачарованої істоти, схожої на «миле видіння». Його уявлюване «Я» в «межах нижньої свідомості» в хвилини забуття відсторонене від реального, що свідчить про створення ним візійного універсуму – гірської поляни. Головний герой драми фактично не сприймає реального світу, бо існує в замкнутому фатальному просторі, відмежованому від дійсності, яка полягає в тому, що він не створив удосконаленого дзвону з могутнім звучанням. Саме цей фактор і спричиняє його вихід зі стану забуття, скерованого передусім почуттям страху, що зумовлюється втратою того прекрасного образу (фея Раутенделейн), від якого випромінюється світло та надія на пробудження духовної сили для створення в новому гірському храмі гри дзвонів.

Отже, об'єднувальною ланкою в творах українського митця та західноєвропейських драматургів постає спільний емоційно-експресивний стан, що виступає регулятором інтенсивно-асоціативних процесів у межах «нижньої підсвідомості». Розгортанню вивільненої гри уяви в ірраціональному вимірі буття сприяють «гіпнагогічні образи» – «фантомні об'єкти», що уможливлюють входження головних героїв у метафізичну дійсність, виступаючи трансляторами до відкриття паралельної площини сакрального світу. Фантомні об'єкти є самовиявленням тих процесів, що відбуваються в позасвідомому за рахунок «пониженої активності свідомості та відсутності концентрації уваги» [15, с. 91].

На цьому етапі постало можливим означити в творах українського та західноєвропейських митців функціонування не-тетичної (уявлюваної) свідомості, що зумовило ви-

окремлення наступних візійних форм (візія-сон, візія-марення, візія-забуття) на межі медіативного простору.

Візія-сон, що репрезентована у драматичній поемі «Над Дніпром» Олександра Олеся, під час якої ірреальний світ замикається у свідомості героя, постає «не-тетичною» прогом усього сновидіння. Ця візуальна площина з'являється перед створеною уявою «гіпнагогічним образом» – «фантомним об'єктом», що несе в собі елемент фатальності та визначає подальше ірреальне життя, обмежене ілюзорною свободою людини.

Візія-марення в драмі-казці «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка, що виникає із відчуття страху, є наслідком функціонуючої продуктивної уяви, яка зумовлює створення фантастичного світу в містично-ірраціональному вимірі, здатного трансформуватися в метафоричні іпостасі.

Візія-забуття, яка притаманна твору «Затоплений дзвін» Генріха Гауптмана, відзначається певним ступенем зачарованості свідомості головного героя, що призводить до втрати ним частково світу реального «Я» та створення візійного універсуму для реалізації уявлюваного «Я».

Найсильнішим чинником породження візій постає відкритий простір в Олександра Олеся та замкнутий – у Моріса Метерлінка і Генріха Гауптмана, що зумовив часткову втечу героїв у містично-ірраціональний вимір буття. У зв'язку з цим не залишається поза увагою і домінуючий фактор виведення свідомості в реальну дійсність. У драматичній поемі «Над Дніпром» Олександра Олеся – це неспроможність головного героя спрогнозувати та передбачати подальший хід розгорнутих подій в ірреальній площині свого перебування. У західноєвропейських драматургів Моріса Метерлінка та Генріха Гауптмана такою силою стає відчуття страху, що поступово переростає в жах, уособлюючи руйнівну силу та мотивуючи рефлексію обох героїв.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Гастон Башляр ; [пер. с франц. Б.М. Скуратова]. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 268 с. – (Французская философия XX века).

2. *Гауптман Г.* Пьесы / Гергарт Гауптман ; [пер. с нем. П. Мелковая]; ред. С. Мокульский, вступ. ст. А. Дымшица, прим. А. Левинтона]. – М. : Гос. Изд-во «Искусство». – 1959. – Т. 1. – 1959. – 574, [2] с.

3. *Гейзінга Й.* Homo Ludens / Йоган Гейзінга ; [пер. з англ. О. Мокровольський]. – К. : Основи, 1994. – 250 с.

4. *Гундорова Т.* Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХст) / Тамара Гундорова, // Слово і час. – 1993. – № 1. – С. 55–66.

5. *Малютіна Н.П.* Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки : монографія / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – 352 с.

6. *Метерлінк М.* Принцеса Мален / Моріс Метерлінк // Зібр. тв. у 4 т. ; [пер. В.М. Сабліна]. – М. : Чистые пруды, 1903.– Т. 1. – 1903. – С. 9–123.

7. *Олесь О.* Твори: в 2 т. / Олександр Олесь; [упоряд., авт. приміт. Р.П. Радишевський]. – К. : Дніпро, 1990.– Т. 2. – 1990. – 682, [6] с.

8. *Пархомик Р.Я.* Драматургія Олександра Олеся. Питання модернізації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 «Українська література» / Р.Я. Пархомик. – Львів, 1993. – 16 с.

9. *Радишевський Р.* Журба і радість Олександра Олеся / Ростислав Радишевський // Олесь О. Зібр. тв. у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – 1990. – С. 5–50.

10. *Сартр Ж.П.* Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия / Жан-Поль Сартр; [пер. с франц. М. Бекстова]. – СПб. : Наука, 2001. – 319 с. – (Сер. «Французская библиотека»).

11. Учебный словарь современного русского английского языка / [авт.-сост. Хорнби А., Гэтенби Э., Уэйкфилд Г.]. – М. : ООО АСТ, 2001. – 1568 с.

12. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко; [редкол. Кирилюк Є.П. (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 31. – 1976. – С. 45–119.

13. *Франко І.* Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко; [редкол. Кирилюк Є.П. (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 33. – 1976. – 676 с.

14. *Франко І.* Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко; [редкол. Кирилюк Є.П. (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1976.– Т. 35. – 1976. – 695 с.

15. *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов / Карл Густав Юнг; [пер. с англ.]. – К. : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.

16. *Helsztyński S.* Stanisław Przybyszewski / Stanisław Helsztyński. – Kraków, 1978. – 455 s.

17. Le Petit Larousse: le dictionnaire encyclopédique / [Direction éditoriale P. Maubourguet]. – Paris : Edition de Larousse, 1996. – 1774 с.