

надиктовувала рідним план чергової драми... Так умирали мудреці та поети давнини – Сократ, що спокійно продовжував навчати учнів, прийнявши цикуту, або ж Сенека, який і на смертному ложі – із розітнутими судинами – диктував секретареві сторінки незакінченого трактату.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Арфес Ф.* Человек перед лицом смерти // <http://lib.rus.ec/b/140440>.
2. *Бланиш М.* Простір літератури / Пер. з франц. Л. Кононович. – Львів: Кальварія, 2007. – 272 с.
3. *Джойс Дж.* Портрет митця замолоду / Пер. з англ. М. Прокопович. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. – 272 с.
4. *Драй-Хмара М.* Леся Українка. Життя й творчість // *Драй-Хмара М.* Літературно-наукова спадщина. – К.: Наукова думка, 2002. – С. 35–151.
5. *Зборовська Н.* Моя Леся Українка: Есей. – Тернопіль: Джура, 2002. – 228 с.
6. *Зеров М.* Леся Українка. Критично-біографічний нарис // *Зеров М.* Українське письменство. – К.: Основи, 2002. – С. 383–416.
7. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія життя і творчости. – Луцьк: ВАТ Вол. обл. друк., 2006. – 928 с.
8. *Леся Українка.* Документи і матеріали 1871–1970. – К.: Наукова думка, 1971. – 488 с.
9. *Сенека Л. А.* Моральні листи до Луцілія / Пер. з латин. А. Содомора. – К.: Основи, 1999. – 603 с.
10. *Старицька-Черняхівська Л.* Хвилини життя Лесі Українки // *Старицька-Черняхівська Л.* Вибрані твори. – К.: Наукова думка, 2000. – С. 741–763.
11. *Українка. Леся.* Збір. тв.: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1975 – 1979.
12. *Янкелевич В.* Смерть // <http://elenakosilova.narod.ru/studia2/jank.htm>.

Отримано 11.03. 2010 р.

м. Луцьк



Наталія Малютіна

УДК 821.161.2 Українка – 2 – 95

ДРАМАТИЗАЦІЯ РИТОРИЧНИХ СТРАТЕГІЙ ТЕКСТУ У ДРАМАТИЧНИХ ПОЕМАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (ДО ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОГО МІМЕЗИСУ)

У статті проаналізовано форми і способи драматизації поетичних стратегій у драматичних поемах Лесі Українки “Одержима”, “Оргія”, “Адвокат Мартіан”.

Ключові слова: драматична поема, поетична драма, художньо-літературний мімесис, риторичні стратегії тексту, ритм, хронотоп, голос.

Natalia Maliutina. The dramatisation of rhetoric strategies in Lesia Ukrayinka's dramatic poems: On the problem of mimesis in literature

The article studies forms and methods of poetic dramatisation and the appropriate rhetoric devices in Lesia Ukrayinka's dramatic poems “Obsessed”, “The Orgy”, and “Martian, the Lawyer”.

Key words: dramatic poem, poetic drama, mimesis in arts and literature, rhetoric strategies of the text, rhythm, chronotope, voice.

Міжродове явище “драматичної поеми” завжди викликало суперечності щодо окреслення термінологічного поля його функціонування. Як зазначає К. Латавець, драматична поема входить у сферу існування поетичної драми поряд із релігійною, сакральною, християнською, оніричною, містерійною драмою, драмою, написаною білим віршем, баладою, казкою чи поетичною фантазією, поетичним гротеском [3, 9]. У розмаїтому спектрі гібридних родо-жанрових різновидів поетичної драми драматична поема виявляє свою змістову і формальну специфіку. Поряд із тим спільним маємо низку

чинників, прикметних для поетичної драми, як-от: референція до літературно-художніх явищ, передусім поетичної образності, умовності, а не до дійсності, метафізичний характер дії, домінування форм передачі світу уявлень, який, за спостереженнями К. Латавець, походить від мовлення, унаслідок чого художні тропи, фігури, сентенції чи афоризми, а також поетична ідея чи віднесення до драматично-театрального жанру, провокують драматичне напруження й визначають розвиток дії [9, 6].

У таких драмах постає образ світу, зумовленого буттям мовлення, поетичність інтерпретується як еквівалент стилістичної і композиційної організації тексту, у зв'язку з чим відкритий тип композиції відповідає процесу драматизації ситуації в річищі художньо-літературного мімесису: мається на увазі культура як світ символів, авторська свідомість, художня умовність літературних і театральних явищ [9, 8].

“Поема драматична” віддавна осмислюється в дефініціях як синтетичне міжродове явище. У працях Л. Дем'янівської, Б. Мельничука йдеться про поєднання в жанровій формі драматичної поеми ознак драми й ліро-епічної поеми. Доводиться, що елементи драматичної структури підпорядковані законам жанру поеми, головне завдання котрої – “передати трагічні зіткнення реального світу в найбільш узагальненій формі; головним стрижнем якої (поеми. – Н. М.) є особиста позиція художника-борця” [1, 9]. Своєрідність цього жанрового різновиду усвідомлювалася в літературознавстві шляхом його можливої незалежності від сценічної реалізації (факультативності театральної інтерпретації), розмежування з виразно міметичними формами (на зразок *rièce bien fait* і натуралістичної драми), кореспондування з поетичною (вужче ліричною) драмою.

Як зазначено у словнику П. Паві, “драматична поема в епоху класицизму була незалежним від сценічної реалізації драматичним текстом, який вчені того часу намагалися заперечити, вважаючи його зовнішнім і другорядним фактором або принаймні менш цінним, ніж сама поема” [3, 131]. Посилаючись на працю д'Обіньяка “Практика театру” (1657), автор зауважує, що в добу класицизму, “коли побутувала драматична поезія (чи, інакше, зображальна поезія), суть поеми полягала в тому, що вона мала містити всі вказівки, потрібні для подальшого її розуміння в дискурсах, які передають дії таким чином, що “діяти означає говорити” [3, 131]. “Поезис (написання фабули) передбачав не наявність літературної цінності твору, а його гармонійну композицію вкупі з фабулою, яку актори, вдаючись до довгих безперервних монологів, радше переповідали, ніж грали” [3, 131].

П. Паві додає до цього ще одне спостереження над деяким протиставленням у літературі імпліцитного образу драматичного поета, якого величають титулом “майстер пишномовства”, і драматурга, автора сценічних дій [3, 131]. Можна погодитись із небезпекою такого протиставлення.

Необхідність термінологічного роз'яснення цієї категорії (“драматична поема”) доводиться у “Словнику нової і найновішої драми” за редакцією Жан-П'єрра Сарразака. У статті, присвяченій цій дефініції, поява першої форми драматичної поеми пов'язана зі зміною структури традиційної драми, коли зникає поділ на частини (з'являється одноактівка чи драма-монолог), видозмінюються діалог, фабула чи навіть придатні до ідентифікації персонажі. Поступальність секвенції висловлювань утворює “логіка повторів чи лейтмотивів”, з'являються розлогі ремарки [10, 125].

Засадничою рисою драматичної поеми визнається динаміка слова, до того ж у сенсі його декламаційно-риторичних можливостей, яким відповідають образна палітра, ритм, просодія, що не виключає, за логікою авторів статті, придатність до сценічного втілення [10, 125].

Зауважується, що жанрову дефініцію “драматична поема” або “монологи драматичні” було запроваджено такими авторами, як Браунінг, Теннісон, Еліот до текстів, значно відмінних від поезії драматичної в розумінні Корнеля чи Дідро. У сучасному літературному процесі ця категорія не асоціюється з окремим жанром, але постає знаковим відсиланням до тих специфічних форм, які відійшли від абсолютної драми чи “концепції театру-ілюзії” (за приклад чого може правити “Фауст” Гете з його нелінійною фабулою й перевагою монологічного мовлення) [10, 126].

Інспіровані символістським театром драматичні поеми Метерлінка, Єйтса чи Гофманстала вирізняються суб’єктивною візією світу, багатозначною сугестією й появою ліричного голосу (важлива роль надається уяві, метафоризації чи символізації візії) [10, 126].

Загалом ця гібридна форма, на думку авторів статті, може означати кризу традиційної форми драми, пошуки нової сценічної реалізації.

Спроби дослідників осмислити специфіку (функціональну й поетичну) драматичної поеми закорінені так чи так у царині креативних властивостей мовлення.

Є. Зьомек, зокрема, указував на наслідування чи орієнтацію драматичної поеми на риторичні форми декламації, усне мовлення або таке, що стилізоване під усне [11, 114].

Відповідаючи на усталену тезу про несценічність “Lesedrama” й у цьому полемізуючи зі С. Скворчинською, Є. Зьомек доводить, що йдеться про нетеатральність такої літературної драми лише в контексті певних театральних традицій певного часу, але, попри це, саме через літературність такий текст може бути набагато театральнішим, але вимагає театру іншого типу [11, 106]. В усякому разі дослідник переконливо обстоює ту думку, що театральність не утворює опозицію щодо літературності таких творів [11, 107].

У цьому баченні літературний текст імплікує можливості його виголошення (хоча б читання в радіовиставах). Риторичні властивості поетичного мовлення, відповідність стильовій єдності предмета висловлювання зумовлюють самопродукувальну силу слова у драматичній поемі, особливу роль ритму на всіх рівнях текстової організації, що зумовлює зведення ритмічної організації такого тексту до монологічної єдності. Варто взяти до уваги спостереження Н. Кір’ялі над формами реалізації монологічної свідомості в поетичній драмі, редукції діалогу, уникнення “іншого” слова у висловлюванні, варіативності, повторення висловлювання задля його однорідності [див.: 8].

Драматичні поеми Лесі Українки дають неосяжні можливості виявлення риторичних стратегій тексту (і висловлювання) у плані узгодження прийомів зовнішнього ритму (структури лейтмотивів, інтонацій, тропеїчних секвенцій, кореляції діалогічного і монологічного мовлення, стильових, семантичних, фонічних ефектів мовлення) із внутрішнім ритмом, закодованим в архітектонічній будові.

Важливу роль відіграє організація хронотопу, що передає ознаки ритмізації або ж синхронізації дії. Приміром, у двох частинах драматичної поеми “Адвокат Мартіан” спостерігається симетрична організація простору: дія відбувається і в перистилію і в табліні (Мартіановій кімнаті для роботи). У першій частині діалог Мартіана з Аврелією, а потім із Валентом відбувається у просторі перистилію, зустріч з Ізогеном – у табліні (одночасно з тим ремарка відтворює сцену втечі з дому Аврелії, її вагань на середині перистилію, отже, маємо ефект симультанної дії); у табліні ж розігрується прощальна сцена з Валентом, унаслідок котрої Валент, як і його сестра, покидає замкнений

простір батьківського будинку. Остання ремарка цієї частини містить указівку на непорушність Мартіанового усамітнення: “Мовчазне прощання. Валент виходить через перистиль за браму, втираючи сльози. Мартіан, одхиливши завісу в табліні, проводить його поглядом” [4, 44].

Друга частина драматичної поеми розпочинається виходом Мартіана з табліну в перистиль, де він вітає сестру Альбіну і її дочку Люціллу. Уже перші репліки передають небажання героя розімкнути простір його оселі. Він пояснює, що уникає приходу гостей і не любить навіть їхнього стуку у браму (“я гостей ніколи не пускаю в час роботи і не люблю, щоб стукались, клієнти ж крізь сіни входять”) [4, 45]. Люцілла змушує Мартіана піти до табліну по календар (“мармуровий кубик”). Зауважмо принагідно, що годинники (сонячний дзиґар і водяна клепсидра) і календар – символічні ознаки Мартіанового простору відміреного часу. Цей простір закріплено за героєм і в суді: Валент згадує, що в суді під час промови батька побачив клепсидру, “той холодний часомір, що краплею по краплі невблаганно відмірює тобі той час короткий, що віділено для оборони правди” [4, 30].

Після того, як Люцілла з Альбіною долають простір перистилію, і мати запевняє дочку в тому, що тут перистиль не становить частину дому, Мартіан повертається до свого простору табліну, у якому відбувається розмова із сестрою. Мартіан наказує мімові винести з його кімнати ритуальну вечерю для пенат, що безумовно несумісна з його простором.

Діалог Мартіана з Ардентом відбувається на межі між його оселею і відкритим світом (біля брами). Цей межовий простір і відмова Ардентові у притулку свідчать про неможливість розмикання власного простору для Мартіана. Примусовий вхід сторожі на чолі з Центуріоном порушує спокій Мартіанової оселі, несе загрозу для Альбіни і Люцілли, що шукали в ньому притулок для себе. Утручання інерідної сили вбиває зруйноване життя Люцілли. Трагічна подія не порушує порядку в оселі: “Мартіан іде до Альбіни. Мім тим часом спокійно поправляє світло в табліні і в перистилі, поглядає на клепсидру, зарівнює коло неї розтоптаний та зритий ногами пісок” [4, 66].

Останній діалог Мартіана з Альбіною відбувається в її кімнаті. Мартіан відсилає Альбіну до її минулого життя, сам же лишаючись у табліні, працює у просторі метафоричної темряви (дія розгортається вночі). Останній його наказ Альбіні відтворює протиставлення свого (темряви) і чужого простору (світла): “Ти мусиш так заїхати далеко, щоб тінь моя тебе не досягнула, і там ходи не в темряві, а в світлі” [4, 68].

Таким чином, організація простору героїв (замкненість Мартіана у своїй кімнаті, образ котрої увиразнює метафоричний простір душі, добровільного полону, у якому герметизував себе герой, і вихід у розімкнений світ решти співрозмовників) виявляє тяжіння тексту цієї драматичної поеми до монотонічної структури. Не випадково всі учасники діалогів із Мартіаном позбавлені індивідуалізованого мовлення. У мовленні всіх персонажів реалізується одна й та ж метафора жертвопринесення власних дітей на олтар віри (ідеї).

Ізоген пригадує, що під час облоги буває, що й батько дітям брами не відчинить. Мартіан зізнається, що власних дітей і названого сина Ардента приніс у жертву ідеї захисту християн. Альбіна ж, у минулому занедбавши дитину “для служби вірі”, потім страждає від поневолення душі задля життя Люцілли.

Світ уявлень персонажів походить від мовлення, сентенції чи афоризми розгортаються у сценічній ситуації, що утворюють рух драматичної дії. Зауважмо, що авторка вводить у текст не лише постаті співрозмовників із Мартіаном

(що дозволяє передати рух його свідомості і рух словесно означеної ідеї поневолення душі, рух реалізації смислу метафор), а й мовчазну постать міма, що уособлює опозицію до говоріння, розгортання словесної дії в тексті.

Однією з найпродуктивніших у висловлюваннях стає метафора, що означає простір смерті, німоти, темноти й формує топос неволі. Аврелія називає віру Мартіана глухонімою, порівнюючи її з мімом.

У рефлексіях Аврелії формується образ вигнанства (“мені здається, наче ми вигнанці,..”), мертвої любові до Христа, і вони утворюють у тексті метафоричні секвенції, що постійно збагачуються значеннями. У діалозі Мартіана й Аврелії вибудовується метафоричний ряд, означений топосом “неволі слова”. Заперечення Аврелією мовчання, вихід поза межі “неволі слова” узгоджується з її втечею з темниці батькового дому. Так метафоричний рух словотворення синхронізується з ритмізацією хронотопу.

Аврелія

Ти сам мене позбавив свого спадку.
Уста замкнувши, ти замкнув і серце,
і я не хочу більше прислухатись,
що там в ньому, як у темниці, стогне,
нехай умре і стогін... Відпусти
мене до матері [4, 24].

Можемо спостерігати, як у діалозі відбувається помітна драматизація слова через увиразнення його смислу в іншому культурному контексті. Згадувана Валентом промова про вхід Господній в Єрусалим оцінюється ним як триумф, що викликає заперечувальне зіставлення в репліці Мартіана.

Мартіан

Та не найбільший, сину.
Мовчазно терплячи наругу й муки,
Син Божий звеличав вінець терновий
над всі вінці земні... То був триумф [4, 29].

Дискурс персонажа у драматичних поемах Лесі Українки часто виявляє “ефекти голосу”, тієї авторської стратегії, яка реалізується у формальних засадах, призначених для виголошення. У “Словнику нової і найновішої драми” за редакцією Ж.-П. Сарразака феномен голосу виявляє себе “у стратегіях аргументації чи оголошення (заяви), в актах мови (тон, спосіб мовлення, цитати чи непорозуміння), у типографії (інтерпункція, великі літери чи курсив) або в ремарках, які стосуються способу висловлювання (інтонація, емоція, інтенція)” [10, 67]. Дискурс голосу особливо відчутний у неоднорідних, поліфонічних висловлюваннях.

У драматичних поемах Лесі Українки поліфонізм голосів дає змогу досягнути присутність “іншого” у висловлюванні суб’єкта мовлення. У драматичній поемі “Одержима” вже в першому монолозі голос Міріам набуває пластичної виразності, переходить у спів, який є його “чистою формою”. Діалог із Месією виявляє тяжіння до монотонії: слово Месії стає явищем драматургізації дії, його персоніфікована іпостась дорікає Міріам, увиразнює роздвоєння в її підсвідомості й тим активізує внутрішню дію у сфері мовлення.

Месія
Ти прийняла мої слова?
Міріам
Ніколи
я не забуду їх.
Месія
І вслід їх підеш?
Міріам
Вони слідом за мною підуть всюди,
волаючи: “Ти йдеш в неправу путь!”
І, мов на жар пекучий, наступати
я буду на слова твої огнисті, –
сліди мої від них криваві будуть [5, 130].

Антагонізм слів набуває голосового оформлення, не випадково слово Месії віддаляється від суб'єкта й набуває звукової окремішності, вираженої у прямій мові.

Урешті, постать Месії існує в тексті як голос, що особливо рельєфно явлено в дискурсивному віддаленні голосів у другій частині драматичної поеми. Голос Месії звучить у молитві (“Нехай мине ся чаша...”), у заклику до учнів (“Не спіть! Моя душа смутна до смерті!”).

Віддалена просторово Міріам сприймає ці звертання як драматургію голосових дій (“Каміння у пустині відкликалось потрійною луною, але сі не обізвуться, ні, дарма надія! Я обізвусь...”) [5, 139].

Усвідомлення власної безпорадності, нездатності до вольового руху передається у зрадї голосу, який набуває рис екзистенційної “здичавілої”, майже тваринної туги. Таке пластичне заперечення голосової реалізації може означати деформацію мовленнєвої самоідентифікації Міріам.

Міріам
... я обізвусь... Ні, голосу не стане.
Коли ж і стане, дико забринить,
немов шакала голос опівночі,
бо туга стиснула за серце... [5, 139].

Самий факт розп'яття Месії постає в монолозі Міріам із третьої частини як прийняття голосу Христа, котрий усі чули (“Вони те чули, і на віки вічні його слова потіхою їм будуть”) [5, 139].

Смерть Месії переживається через драматургію різних голосів: Міріам, учнів, юрби, голосів із натовпу, суду людського і небесного. В уяві Міріам програються зіткнення голосів юрби і її власного голосу, спотвореного невимовним мовчанням. На уявлюваний нею запит юрби “яке тобі до всіх нас діло, жінко” (що в ньому повторено двічі озвучене питання Месії, котре відлунювало у свідомості Міріам) вона мусила б мовчати, бо “ненависть не має голосу на поминках того, хто всіх любив і всім прощав...” [5, 140].

Можна припустити, що за взірцем драматичних поем Лесі Українки могли правити риторичні форми декламації або близькі до них рапсоди, у яких синтезувались ознаки драматичної й епічної (або візійної) свідомості, що поряд із тим мали розрізнятись в уяві слухача (читача) [10, 140]. Деяке послаблення подієвої інтриги, загалом дії драми, котра спрямована щодо внутрішньої сутності історії, компенсувалося натомість актуалізацією символічних значень мовлення; саме висловлювання з артикуляцією смислів

символічного слова, риторики виголошування створювало рух поетичної уяви.

У драматичній поемі “Оргія” драматичне напруження увиразнюють метафізична рефлексія, символізація часових площин, метафоризація, параболічність фікції, які й організують структуру утвореної в мовленні (чи от у співі) дії. Історія героїв грецьких міфів (Аполлона, Антігони, Прометея, Еллади, Терпсіхори, Персея-оборонця) і риторично протиставленого їм образу Римської Медузи створює аналогію до розігруваної в діалогах дії, а також до персоніфікованих у мовленні Неріси образів Греції та Риму (“Тепер в Елладі той лиш має славу, кого похвалить Рим”) [6, 195].

Драматичне напруження створює протилежна оцінка в першій дії Антеєм, Нерісою, учнями риторично означеного поняття оргії. Емоційність мовлення підвищується через зіставлення двох планів історії: спогадів героїв про їхнє ставлення до оргії і розповіді про античних богів та богатирів. У діалозі Неріси з Антеєм виникає ще один план: історія привласнення нинішньої слави Еллади Римом. Обидві держави персоніфікуються, між їхніми назвами також створюється поетизоване конфліктне протистояння.

Антеї

Всі б казали:

“яких співців скуповує наш Рим!

Зовсім уже пішла в старці Еллада!” [6, 195].

Три актуалізовані в мовленні історії – зовнішні стосовно драматичної колізії між Антеєм і оточенням, Нерісою, римською владою, юрбою. Очевидно, це сприяє розпорошенню драматичної дії, її послабленню, що властиво драматичній поемі. У діалозі Неріси з Антеєм дедалі помітніше артикулюється концепт слави, і це посилює емоційний запал почуттів жінки.

Неріса

... Я так тебе кохаю, що пристану
на те, щоб славою твоєю жити,
але зовсім без слави жить не можу, –
я еллінка! [6, 195].

У мовленні героїні втілюється своєрідне змагання між образом Терпсіхори і власною жагою слави (“Либонь, жива Неріса переважить камінну Терпсіхору в Мецената...”) [6, 196].

У фіналі першої дії конфлікт локалізується на проблемі вибору: дружина вимагає від чоловіка вибрати, хто з них піде на оргію до Мецената. Це можна вважати чинником драматизації дії. Останні репліки діалогу відбивають не лише особистісний конфлікт між Нерісою й Антеєм, а й перемогу слова дією, що відповідає жанру драми.

У діалозі Мецената із Прокуратором і Префектом із другої дії знов артикулюється протистояння Греції та Риму, у контексті якого згадуються грецькі поети й герої; передусім словом пошани згадує Меценат Прометея. Поява Антея змушує Мецената висловити поважне ставлення до оргії. Репліка співця про славу гетерію на Парнасі в риторичному обрамленні полілогу створює антитезу до оргії Мецената. Зауважмо, що особистісна доля Антея нібито вплітається в історію богів: його участь у таємній гетерії поставлена у відповіді Префектові в один ряд із Парнаською оргією.

У подальшій розмові дедалі тісніше переплітається доля Антея і спогади про богів. Відмова митця співати через те, що його муза “сьогодні не голодна”, викликає заперечення Префекта.

Префект

За правду перепрошувати не буду,
а музи, що сьогодні не голодна,
слід пам'ятати, що й у богів є завтра
лише тоді, коли його заслужать.

Антей

Не раз, хто забувається про завтра,
той має вічність [6, 210].

Побачивши обличчя Неріси, Меценат вражений її подібністю до статуї Терпсіхори; у його уяві слава богині й жінки зливаються.

Апофеозним акордом у драматичній поемі стає сцена співу Антея, якого не випадково порівнюють із рапсодом. Вибір вакхічної пісні й відмова від виконання весільної епіталами підкріплюється танком Неріси, що виявив діонісійський шал і жадобу слави у пристрасті. Леся Українка вдається до типово драматичної розв'язки: слова Антея продовжує його вчинок (убивство Неріси й себе). Так ознаки драматичної поеми вступають у своєрідне змагання з напруженою дією драми трагедійного звучання. Вирішується суперечність між епічною сутністю героя драматичної поеми, який усвідомлює себе частиною цілого, і трагедійною ситуацією Антея через відчуженість від середовища, дружини, римської влади і, врешті-решт, себе.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Дем'янівська Л.* Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка). – К.: Вища школа, 1984. – 159 с.
2. *Мельничук Б.* Драматична поема як жанр. – К., 1981. – 143 с.
3. *Паві П.* Словник театру / Пер. з франц. М. Якубяка, ред. В.Клековкін. – Львів, 2006. – 640 с.
4. *Українка Леся.* Адвокат Мартіан // *Українка Леся.* Збір. тв.: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 6. Драматичні твори (1911-1913). – С. 9 – 70.
5. *Українка Леся.* Одержима // Там само. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 3. Драматичні твори (1896-1906). – С. 126 – 147.
6. *Українка Леся.* Оргія // Там само. – К., 1977. – Т. 6. Драматичні твори (1911-1913). – С. 163 – 218.
7. *Bart R.* Lektury. – W. – Wa: KR, 2001. – Т. 4. – 271 s.
8. *Király N.* Retoryka polskiego dramatu poetyckiego obresu młodej Polski // *Dramat i teatr modernistyczny.* – Wrocław: Wiedza o kulturze, 1992. – S. 75-102.
9. *Latawiec K.* Dramat poetycki po 1956 roku. – Kraków: WNAPK, 2007. – 206 s.
10. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowsze* / Red. J.-P. Sarrazac, tłum. M.Borowski i M.Sugiera. – Kraków: Księgarnia akademicka, 2007. – 195 s.
11. *Ziomek J.* Powinowactwa literatury. – W. – Wa, 1980. – S. 102-132.

Отримано 24.02.2010 р.

м. Одеса