

АНАЛІТИКА ПІДНЕСЕНОГО

Кравченко О. А. Категорія піднесеного: естетика і поетика: Монографія. – Донецьк: Дон НУ, 2011. – 320 с.

Монографія О. Кравченко успішно опановує помежів'я між філософією, естетикою та поетикою. Вона відповідає актуальним завданням літературознавчої науки, перш за все у плані звернення до тих категорій філології й суміжних із нею наук, які сприяють становленню концептуального і всезагального знання про літературу. До такої традиційної категорії, звичайно ж, належить категорія піднесеного в різних іпостасях її існування.

Прагнучи виявити “спільність естетичних і поетичних принципів піднесеного” [5, 6], авторка віднаходить універсальність піднесеного, констатує, що воно містить у собі “принцип естетичного буття” [5, 6]. Далі розглядаються перспективи дослідження цієї категорії – філософсько-естетична й метапоетична. Окремий розділ присвячено практичній реалізації вказаної категорії в діапазоні від класики до модернізму.

Велика перевага монографії – чіткість логіки й відповідна їй чіткість структури. Авторка починає розгляд від сучасних варіантів осмислення піднесеного, потім звертається до історії становлення поняття в естетичній думці. Визначивши піднесене як “архітектонічну форму вищого порядку” [5, 96], дослідниця переходить до “обґрунтування метакатегоріального поетичного статусу піднесеного і метапоетики як адекватної теоретико-літературної перспективи його вивчення” [5, 97], а потім говорить про ті смислові модифікації піднесеного, які відображені у творчості М. Гоголя, Андрія Белого та В'яч. Іванова. При цьому в кожному з аспектів дослідження дуже чітко визначені своєрідні центри породження нових сенсів, що актуалізуються в подальших реалізаціях цієї категорії. У філософському розділі це явно трактат Псевдо-Лонгіна, у теоретико-літературному – теорія естетичного об'єкта Б. Христіансена – М. Бахтіна, а в практичному – М. Гоголь.

Особливу фахову симпатію викликає скрупульозний історизм цієї праці, і насамперед історико-філософське опрацювання поняття не на рівні хронології, а на рівні мислення. Чудово знаючи, що спочатку поняття піднесеного було в ужитку риторики й пов'язувалося зі

стильовою своєрідністю тексту, авторка починає із сучасних філософських уявлень про піднесене, потім звертається до трактату Псевдо-Лонгіна як джерела цих тлумачень, а потім, окресливши вектори осмислення піднесеного від Е. Берка до І. Канта, Г. Гегеля, Ф. Шиллера, В. Шеллінґа, повертається до Т. Адорно та Ж.-Ф. Ліотара. Таким чином, О. Кравченко демонструє не лише “актуальність для сучасної філософської свідомості досвіду Берка та Канта” [5, 88], а й реальне становлення метакатегоріальної сутності піднесеного у взаємодії різних смислових складників.

Дуже цінне в роботі, особливо на тлі прикметних для сьогодення літературознавства спроб трактувати онтологічне як релігійне, прагнення онтологічності піднесеного взагалі не зводити до якогось єдиного начала. О. Кравченко послідовно, з одного боку, розширює межі піднесеного, називаючи його і “не категорією, а сферою” [5, 50], і “явищем духовним” [5, 56], і “власне естетичним буттям в його завершеності й заспокоєності” [5, 121], а з другого боку, гранично конкретизує окремі його вияви (“онтологічна динаміка героя” в М. Гоголя, принцип “Ти еси” у В'яч. Іванова тощо). У результаті утворюється дуже цікава і сповна адекватна предмету розгляду картина: піднесене присутнє в багатьох феноменах і, єдине у своєму витоку, у кожному з них набуває унікальної форми, постаючи як своєрідна енергія становлення, котра пронизує і серйозне мистецтво, і серйозне філософування.

У цьому зв'язку потрібно зазначити, що перед дослідницею стояло дуже важке завдання, яке навряд чи можливо повністю розв'язати. Адже взаємозвернення філософії, естетики й поетики тут має

відбутися на підставі актуалізації спільної основи, проявленої в безлічі іпостасей. Це реально досягається лише тоді, коли ця основа водночас і може бути виявлена в кожному з феноменів, і не може бути усунута від розбіжного в кожному з них. Тут необхідна парадоксальна розумова робота: одночасно і щось визначити, і не припуститися остаточного відокремлення. Власне, цією особливістю завдання й пояснюються мої зауваження.

Загалом, основний недолік роботи пов'язаний з її головною чеснотою – глибинним історизмом, історико-філософським опрацюванням усього поняттєвого апарату. Це, на мій погляд, примат аналізу над критикою. У своєму осмисленні категорії піднесеного й у філософському, й у метапоетичному аспектах О. Кравченко постійно йде за ким-небудь – за Псевдо-Лонгіном, за І. Кантом, за С. Аверинцевим. Це, з одного боку, створює справді серйозну перспективу осмислення піднесеного, але, з другого боку, примушує дослідника обмежуватися горизонтом аналізованого джерела, при тому що власне предмет дослідження, як часто говорить сама ж О. Кравченко, ніколи не “ось” [5, 95], усіяко опирається будь-якому покладанню меж.

Артикулюючи юдейський виток європейської культури, О. Кравченко вслід за С. Аверинцевим протиставляє цей тип світогляду грецькому, зокрема й щодо буттєвих констант часу й історії: “...Грек живе теперішнім. Історія для нього – вічне повторення. Символом циклічного часу античності є коло. Для біблійних же народів час лінійний і незворотний” [5, 45]. Проте лінійність часу й містичний історизм у Старому Заповіті радше перебувають у стані становлення. Як пишуть С. Агранович та І. Саморукова у статті “Тип художньої свідомості й світоглядний потенціал міфу”, аналізуючи “Книгу Йова”: “...Людина живе в цій книзі ще в циклічному часі, і діалог із вічністю можливий унаслідок дивовижного прориву часового кола вічним божеством” [1, 48]. Адже наприкінці “Книги Йова” не випадково все залишається так, як було, і навіть діти Йова нібито не вмирили. Не говорячи вже про Екклесіаст, де саме циклічна

модель часу відрефлектована у всіх її складниках: “Що було, воно й буде, і що робилося, буде робитись воно, і немає нічого нового під сонцем!..” (Екклесіаст 1-9); “Що є, то було вже воно, і що статися має було вже, бо минуле відновлює Бог!” (Екклесіаст 3-15). Власне, ця книга показує, наскільки повно антична модель часу була пережита єврейською свідомістю. І врахування такого досвіду допомогло б надалі осмислити ці культурні стосунки як спадкові, на тлі чого набагато переконалівішою виглядала би теза про те, що піднесене і прекрасне концептуалізуються в “зі-протиставленні, відокремленні” [5, 88].

Справді, у монографії розглядаються й концепції, що зближують прекрасне й піднесене. Проте актуальнішим у сучасному філософському дискурсі виявляється кантівське протиставлення піднесеного і прекрасного. Згідно з Ж.-Ф. Ліотаром, саме Кант своїм розмежуванням понять прекрасного й піднесеного передбачив деякі найважливіші тенденції “сучасності” – її мистецтва, естетики й філософії. Це передбачення пов'язане з утвердженням безпредметного (ідеї, “неуявного”) як джерела естетичного переживання. Ж.-Ф. Ліотар уважає, що “сучасність розгортається у вислизанні реального й у відповідності з піднесеним співвідношенням уявлюваного й мислимого”, а тому сьогодні “нам варто не надавати реальність, а винаходити натяки на те мислиме, що не може бути уявлене” [6, 319, 322]. Важко не погодитися з французьким філософом у тому, що стосується діагностики глибинних підстав кризи сучасної естетики і кваліфікації мистецтва ХХ століття як мистецтва піднесеного, що все послідовніше пориває з естетикою прекрасного, із “прекрасними формами”. Але водночас визначення мистецтва, орієнтованого на прекрасне, як мистецтва цілком наочного, репрезентативного (протилежно до мистецтва, націленого на неуявне) виглядає щонайменше дискусійним. Проте в цьому пункті Ж.-Ф. Ліотар лише йде за кантівською постановкою питання про прекрасне й піднесене. Але ж цілком можливо, що елемент нескінченності, елемент “неуявного” – не лише у відчутті

піднесеного, а й у відчутті прекрасного. Адже навіть мова говорить про це: і саме слово “пре-красне”, і звороти на зразок “захід сонця був страшенно красивий” показують, що в самій красі є щось більше від звичайного відчуття, вона неможлива, якщо певний предмет ми не мислимо як щось більше, ніж він сам, не бачимо в ньому щось неуявне, на кшталт утілення “мирності миру”. Можливо, що неоднорідно забарвлені естетичні відчуття піднесеного й прекрасного мають у своїй основі один і той самий мимовільний акт “висунутості” у сферу емпірично-людської чутливості трансцендентально заданої єдності суб’єктивності або, якщо пригадати М. Гайдеґґера, людської екзистенції.

За цією логікою відділити піднесене від прекрасного – це все одно, що відірвати від слова “прекрасне” префікс “пре” й розглянути його окремо: можна, звичайно, і в якомусь суто науковому плані навіть корисно, але проблема в тому, що постійно доводиться стикатися з реальною нерозривністю одних понять і різноспрямованістю інших. У зв’язку з останнім моментом хочу зазначити, що О. Кравченко, вдаючись до справді героїчної спроби обернути філософію до метапоетики, іде врозріз із прагненням філософів, які здійснювали поворот абсолютно інший – естетики до філософії. Про це пише Є. Нейман у статті, присвяченій тій самій категорії: “На сьогодні естетика відіграє вирішальну роль у просуванні й розвитку філософської теорії. Сучасна критична думка намагається здійснити онтологічну інтерпретацію естетичних категорій з метою виявлення спільного функціонального і змістового визначення філософської онтології. Естетичне знання перетворюється на методологію аналізу метафізичного знання” [7, 14].

Власне, тут ідеться про естетичну реконструкцію філософської онтології: з погляду філософа, наприклад, американського неопрагматика Р. Рорті, “досвід піднесеного – засіб впадання в метафізику”. Але з позиції мистецтва – розчинення його як специфічного явища в суміжних, коли естетичне стає засобом вирішення інших проблем. Уже в Е. Берка акцент ставиться більше на

психології, ніж на естетиці: важливо, що піднесене породжує фізично відчутний страх. І. Кант, як відомо, розглядав піднесене з позицій аналізу когнітивних здібностей, пояснюючи його як феномен, породжуваний конфліктом уяви й розуму; того, що сприймається відчуттями, і неможливості “схопити” об’єкт подібного сприйняття в понятті. Власне, у цьому досвіді-межі, діалектиці позитивного і негативного, у зіткненні з чистим уявним розум пізнає свої межі. Неможливість презентації переходить у презентацію неможливості. До цього й зводиться сучасне постмодерністське трактування піднесеного, що впливає з І. Канта. І тут, на мій погляд, не “позаестетичне залучається до естетичного становлення”, як пише О. Кравченко [5, 269], а навпаки – естетичне втягується в позаестетичну проблематику, істотно звужуючи погляд дослідника на літературні твори.

Наприклад, задане І. Кантом і Ж.-Ф. Ліотаром протиставлення прекрасного і піднесеного виводить за межі розгляду в монографії моменти, коли саме піднесене в М. Гоголя подане не апофатично й не у “прагненні до неекфрастичної поетики” [5, 182], а навпаки. Яскравий приклад – повість “Рим”, із приводу якої С. Гончаров зазначає: “Метафізичний план “Риму” формується естетикою і риторикою піднесеного, сфера якої органічно взаємодіє з ідилічним модусом зображення. Такою є нова спроба Гоголя віднайти синтез земного й небесного” [3, 9]. Закінчується повість описом краси Риму: “Чтобы не стоять на дороге, он взошел на площадку, с которой открывался весь Рим... пред ним в чудной сияющей панораме предстал вечный город. Вся светлая груда домов, церквей, куполов, остроконечий сильно освещена была блеском понизившегося солнца”. “Повна краса – світоч для всіх із євангельської притчі – для Гоголя еквівалентна Слову. Краса є Бог, а одкровення абсолютного зримого образу суть одкровення божественні – таким є образ Риму”, – говорить у зв’язку з цим описом В. Паперний [8, 1]. Як бачимо, тут піднесене пов’язане саме з чуттєвим, наочним уявленням, тут радше не “єврейський художній принцип” [5, 180], а саме античний, без страху як

“компоненту піднесеного потрясіння” [5, 173]. Водночас дуже характерний момент: щоб побачити це видовище, герой повинен здійснити просторове сходження, і, можливо, саме краса – це “сходи до неба”.

Тут іще слід сказати про деякі, на мій погляд, недостатньо опрацьовані моменти, пов’язані з осмисленням творчості Андрія Белого і В’яч. Іванова в перспективі категорії піднесеного. Власне, усе, про що я тут говоритиму, знову-таки, зворотний бік однієї з уже відзначених переваг цієї роботи – її логічної вибудованості, центрованості й у філософській, і в метапоетичній площині.

Очевидно, саме тому, що центром цієї останньої частини стала творчість М. Гоголя, в освітленні творчості молодших символістів дослідниця була якось скута й навіть загіпнотизована цією фігурою. Тому що далі від неї, тим більше О. Кравченко відчуває себе вільною, унаслідок чого В’яч. Іванову пощастило значно більше, ніж Андрієві Белому. В усякому разі, у розділі, присвяченому В’яч. Іванову, присутній і аналіз його концепцій, і аналіз поетичних творів, зокрема на рівні ритму. Що ж до розділу про Андрія Белого, то він практично повністю звівся до рецепції М. Гоголя. Звичайно, така постановка питання, якщо врахувати особливо авторефлексійний характер цього образу в Андрія Белого, закономірна, але деякі важливі саме для цього аспекту розгляду речі лишаються поза кадром.

Перш за все це інтуїція хаосу, взагалі властива молодшим символістам саме як виток художньої творчості. О. Кравченко торкається “хаотичної сфери”, кажучи про творче сходження, і, здавалося б, вона слушно зауважує, що “хаотичне – це безособове” [5, 270]. Але у В’яч. Іванова хаос якраз “шукає строю та лику” [4, 66], тобто він максимально окультурений, сприйнятий і через міф Діоніса, і через Ф. Ніцше, і через Ф. Тютчева, тому й активно шукає перетворення на культуру, самостійно, автономно не існуючи, що дещо зменшує енергію “поза межного проникнення”. Інакше в Андрія Белого. Під хаосом він розуміє, по суті, усе буття поза людиною, поза її переживанням і

словом. І людина, і митець стоять перед “океаном вируючого хаосу” [2, 116], перед “бунтівним хаосом” [2, 202]. Хаос тут стає природною і універсальною даністю, і породжувальною основою художньої творчості, при цьому сам не може бути ні знятий, ні приручений, але ініціює енергію слова, що стоїть перед лицем небуття: “У слові дана першонароджена творчість, слово пов’язує безсловесний незримий світ, який юрмиться в підсвідомій глибині мого “я”, з безсловесним світом, що юрмиться поза моєю особистістю. Слово творить новий третій світ – світ звукових символів, через який освітлюються таємниці поза мною покладеного світу, як і таємниці світу, всередині мене прихованої, світ зовнішній проливається в мою душу, світ внутрішній проливається з мене в зорі, у шум дерев, оточує мене зовні і зсередини, адже я – слово й тільки слово” [2, 430]. У зв’язку з останньою довгою цитатою: можливо, було б доречним у такому контексті зупинитися на концепції звукообразу в Андрія Белого, хоч би задля симетрії, адже у В’яч. Іванова аналогічна концепція розбирається.

Крім того, метакатегорія піднесеного в Андрія Белого, безумовно, подана у філософському осмисленні й поетичному здійсненні Лик: “Світовий Логос набуває лику” [2, 94]. Лик – це зв’язок особистості з вічністю і спосіб присутності вічності в особистості. Але цей зв’язок і цей спосіб також персоніфікуються, теж подаються у вигляді особистості: “Лик – це людський образ, що став емблемою норми. Такою є Беатріче в Данте, такими є образи Христа, Будди, мистецтво переходить тут у міфологію, у центрі мистецтва має стати живий образ логосу, тобто Лик” [2, 79]. Лик – це образ присутності в суб’єкті – надсуб’єкта, і в цьому плані і створена Данте Беатріче, і реальні боги, і філософська категорія Логосу – рівнозначні. Таким чином, система Ликів поєднує різні сфери буття. Суб’єктивація абсолюту відбувається в таких поезіях, як “Вечный зов”, “Я”. В останньому вірші, до речі, важлива саме присутність Лик: “Христа: “Я” – это Ты, Грядущий / Из дней – во мне – ко мне”. І, напевно, саме ця присутність забезпечує “єдність сублімуючого результату”, про

яку говорить О. Кравченко [5, 246]. У цьому зв'язку процитую зі статті “Криза культури”: “Я”, розриваючись у собі, розпинаючись у собі, посеред себе спостерігає глибоку ніч: посеред неї стоїть Сонце, але Саме Сонце – Коло Сонця – є Ликом...” [2, 295].

Ще один момент загального характеру – щодо проблеми меж мистецтва слова. Почавши з Т. Адорно і Ж.-Ф. Ліотара, авторка монографії і явно, і приховано стверджує проблематичність мистецтва як такого в перспективі піднесеного. Але далі, особливо в розділі про В'яч. Іванова, зупинившись на “драматичному самовідчутті поета, який претендує на роль пророка” [5, 267], дослідниця конфлікт знімає: “Символізм, що реалізується як пророчє сходження вгору, є поріг і умова символізму-поезії” [5, 269]. Тим часом саме В'яч. Івановим, Андрієм Белим і О. Блоком проблематичний характер стосунків пророцтва й мистецтва був відрефлектований особливо чітко. З одного боку, В'яч. Іванов говорить про “особливу інтуїцію й енергію слова, яке безпосередньо відчувається поетом як тайнопис невисловленого, вбирає у свій звук численні, невідомо звідки відбиті луни й ніби відгомони рідних підземних джерел – і слугує, таким чином, одночасно межею й виходом у позамежне” [4, 186]. Тобто в перспективі “тайнопису” слово справді тяжіє до меж художності й навіть виходить за ці межі, до того слова, яке творить світи вже не фігурально, а буквально. Теургічна дієвість слова – та невілєна межа, якої воно прагне, проте не може перейти, не припинивши бути собою. І В'яч. Іванов чудово це усвідомлює: “Музи не провіщають, як провіщає вустами Піфії чи кумейської Сивіли Аполлон” [4, 181]; “Символ – слово, що стає плоттю, але не може нею стати, якщо б стало, то було б уже не символом, а самою теургічною дійсністю” [4, 197-198]. І ще жорсткіше: “Усі пошуки магізму в мистецтві спотворюють у корені закладену в ньому святиню теургічного томління” [4, 215]. “Поезія – релігійне дійство й таємничо здійснюваний подвиг” [4, 79] саме тому, що ця дія задалегідь приречена, результат її недосяжний.

Трагедія творчості, можливо, саме в тому, що вона є постійним “покликом”, “трепетом”,

пориванням до недосяжної межі, за якою починається її знищення. Поет не може не прагнути до цієї межі, і водночас не може не усвідомлювати, що це прагнення не лише нездійсненне, а ще й означає кінець його власного існування. Із цієї миті поетичне слово стає постійним болісним торканням меж – етичних і естетичних, естетичних і релігійних, між життям і буттям, між “я” і “іншими”. І лише в цьому торканні поетичне слово живе, а окремі поети – або розбиваються (як М. Гоголь, що спалив другий том “Мертвих душ”), або опиняються в порожнечі (як Андрій Белий, котрий нескінченно переробляв і погіршував свої ранні вірші), або провалюються в безгоміння (багаторічне мовчання В'яч. Іванова, передсмертне мовчання О. Блока). Власне, річ не лише в тому, що тут В'яч. Іванов виявляється дещо більш співзвучним Ж.-Ф. Ліотару, ніж показано в монографії.

Дуже важливо загалом наголосити: піднесене – не лише позаестетичний виток естетичного, не лише енергія, що пронизує його. Сама по собі ця категорія, що осмислюється в монографії як присутність у певній множинності єдиної онтологічної першооснови, сприйнята в такому модусі, сигналізує про реальну проблематизацію зв'язків між життєвою реальністю й буттям, між особистістю і всім, що зовні її (те, що присутнє в концепції і наполегливо стверджується, зазвичай насправді відсутнє). Власне, головна проблема, яка знову і знову виникає в кризові, перехідні епохи й реалізується в піднесеному, – проблема віднайдення об'єктивної реальності для ідеального, відстороненого. Піднесене – це відчуття суб'єкта, що перебуває на межі, коли він, як пише Ж.-Ф. Ліотар, “висунутий”, “зміщений”. У цьому плані і в М. Гоголя, і в молодших символістів, і в близьких до них філософів, по суті, одна наріжна ідея – про взаємопроникнення ідеального і матеріального, але на основі їх внутрішнього конфлікту, що розгортається всередині творчого суб'єкта. Цей конфлікт вираження безкінечного й тотального у скінченному й індивідуальному (проблема уявлення неуявного) – одне з основоположних і початкових питань поетики, естетики й філософії в цілому.

У цьому зрізі дослідження О. Кравченко, що вирізняється чіткістю, логічною стрункістю й концептуальністю,

безумовно, репрезентує певні підсумки теоретико-літературної науки й відкриває нові шляхи та перспективи її розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Агранович С., Саморукова И.* Тип художественного сознания и мировоззренческий потенциал мифа // *Проблема художественного языка.* – Самара: Изд-во Самарской Гуманитарной Академии, 1996. – С. 25-56.
2. *Белый А.* Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
3. *Гончаров С.* Сон – душа, любовь – семья, мужское – женское в раннем творчестве Гоголя // *Гоголевский сборник.* – СПб.: Образование, 1993. – С. 8-13.
4. *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – 428 с.
5. *Кравченко О.* Категорія піднесеного: естетика і поетика: Монографія. – Донецьк: ДонНУ, 2011. – 320 с.
6. *Лютар Ж.-Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // *Ad Marginem* 93. – М., 1994. – С. 307-323.
7. *Нейман Е.* Понятие возвышенного в современном критическом философском дискурсе // *Известия Томского политехнического университета* – Томск, 2007. – Т. 311. – №7. – С. 14-18.
8. *Паперный В.* “Рим” и мессиянская идея у позднего Гоголя // *Доклады Международной конференции “Николай Гоголь. Писатель в России и Италии”,* 30 сентября – 1 октября. – Рим, 2002. – С. 1-3.

Отримано 7 липня 2011 р.

Еліна Свенцицька
м. Донецьк



ПРО УКРАЇНСЬКУ ДРАМУ ТА ЇЇ ДРУГЕ ЖИТТЯ

Залеська Онішкевич Лариса Марія Любов. Текст і гра. Модерна українська драма. – Нью-Йорк; Львів: Літопис, 2009. – 472 с.

У межах Міжнародного з'їзду українців (Чернівці, 2002 р.) відбувся круглий стіл, присвячений сучасній українській драматургії, що його організувала та вела Лариса Онішкевич, котра була й основним доповідачем. Мене тоді неабияк вразила обізнаність її в матеріалі (перебувала я, вочевидь, під впливом стереотипів, закорінених у свідомості людини суспільства, закритого від світу). Силкувалася бодай щось занотувати, але швидко зрозуміла всю безнадійність цього становища... Аж нині, узявши до рук книжку “Текст і гра. Модерна українська драма”, бачу, що то була лише маленька дешифрація тієї колосальної роботи, яку невтомна дослідниця, котра мешкає в США (а родом вона зі Стрива), виконує от уже впродовж 44 років (1967-м датовано її першу публікацію в “Сучасності” – про п'єсу І. Кочерги “Годинникар і курка, або Майстри часу”).

Книжка “Текст і гра...” містить, сказати б, вибране з тієї великої праці. Одним словом визначити її жанр доволі важко: то ніби збірка статей та рецензій, але – не лише. Тут і доповіді на наукових конференціях, і “скорочений варіант” дисертації “Екзистенціалізм в українській драмі” (захищеної 1973 року в Пенсильванському університеті у Філадельфії).

Від самого початку своїх досліджень модерної української драматургії Л. Онішкевич прагне збагнути її внутрішню сутність. Тож природним

для людини, котра отримала в Канаді освіту, не обмежену рамками марксизму-ленінізму, був її висновок про наявність у творах українських письменників початку ХХ ст. ідей екзистенціалізму. Принаймні елементи (передовсім – “ідеї самовислову”, прагнення до гармонії, “екзистенційну муку”) цієї філософської течії, що стане найпопулярнішою в Європі, виявила (тоді ще, наприкінці 1960-х – на початку 1970-х) молода дослідниця в п'єсах Лесі Українки “У пущі”, Володимира Винниченка “Дизгармонія”, Олександра Олеся “По дорозі в Казку”.