

**СИНКРЕТИЗМ ПОВІСТІ-ВЕРТЕПУ ІВАНА БАГРЯНОГО «РОЗГРОМ»
(ДО ПРОБЛЕМИ ВЕРТИКАЛЬНОГО І ГОРИЗОНТАЛЬНОГО КОНТЕКСТУ)**

До метатеатру під узагальненою назвою «вертеп» (чи його модифікацій) зверталися українські письменники ХХ століття особливо активно, пригадаймо хоча б «Вертеп» і «Милість Божу» Людмили Старицької-Черняхівської (1919), «Різдвяний вертеп» Леся Курбаса (1919), «Вій» Остапа Вишні (1925), «Народного Малахія» (1928), «Патетичну сонату» (1929) і «Маклену Грасу» (1932-1933) Миколи Куліша, «Вертеп» Аркадія Любченка (1929), «Розгром» Івана Багряного (1948), «Вертеп» Григорія Чубая (1968), «Вертеп» Валерія Шевчука (1970), «Сучасний вертеп» В. Володимира (Романа Кухара) (1973) тощо.

Уже сам факт того, що така кількість письменників звертались до фольклорного типу театру свідчить, по-перше, про те, що ним послуговуються як метажанровим і метаестетичним поняттям, по-друге, - про трансформацію, переосмислення розуміння вертепу як народної вистави. За думкою О. Гуцул, у такий спосіб художники слова намагалися виразити і досягнути всю складність і суперечливість тогочасного світу [7, 22].

Різдвяне лялькове дійство, на думку Н. Пелешенко, в ХХ ст. увійде в український культурний простір як засіб модернізації форми і змісту, як можливість збереження національних релігійно-обрядових традицій та стильових домінант нереалістичного типу творчості [14, 77].

Як влучно зазначив М. Сулима, усіх драматургів ХХ ст. приваблювала характерна особливість вертепу - можливість паралельного синхронного показу подій: народження і смерті, любові і ненависті, земного й небесного, реального й уявного. «Можливо, тому О. М. Фрейденберг назвала вертепну скриньку “загадковою”» [21,301].

Важливо зазначити, що митців першої половини ХХ ст. приваблювала барокова форма вертепу своєю «пишністю», умовністю, експериментальністю, інтуїтивністю, грою з фольклором, що, крім того, було ознакою тієї епохи, епохи заперечення ірраціоналізму. Що важливо: саме гра тут постає як «творче перетворення світу».

Щоб збагнути той літературно-суспільний контекст, в якому змушений був діяти І. Багряний і завдяки якому його твір вийшов друком у той час саме за кордоном,

потрібно розглянути специфіку соцреалістичного типу культури. Зокрема Є. Черноіваненко, аналізуючи особливості літератури доби соцреалізму, наголошує на її риторичному характері, використанні «готового» слова, антиіндивідуалізації; вказує на її антихудожність, нормативність, двосвіття (земне існування+комуністичне світле майбутнє) [див.: 24]. Дослідниця соцреалістичного канону Валентина Хархун переконливо доводить: «Тоталітарному дискурсу властиве насаджування певних поглядів і способів бачення світу» [23, 178]. Не випадково Л. Скорина розглядає стиль «сталій» у контексті масової культури [16, 380]. Вона відзначає, що у цю добу «театр сприймався не як храм мистецтва, а як підприємство, що мало підвищити темпи продуктивності праці...» [16, 409], і також не відходить від канону соцреалізму. Драматургія (як і вся література) мала бути безконфліктною; заперечувався жанр трагедії (оскільки революційний «оптимізм стає основним модусом соцреалізму» [16, 54]).

Також у руслі процесів масової культури розглядає тенденції соцреалізму Т. Гундорова, яка, зосередивши увагу на кітчі (з його удаваною простотою і монументальністю), вважає кітч рефлексією естетики і практики авангарду (в основі якого також принцип конструктивної форми, деформація реальності) [6, 53]; та, крім того, знаходить у ньому ознаки неоромантизму (чи романтичного пафосу) та класицизму. Дослідниця справедливо наголошує на такій рисі тоталітарної культури соцреалізму як *не іронічність*. Що цікаво, вона переконливо показує, що «походження соцреалізму не лише політичне й ідеологічне», але й що цей естетичний феномен використовує нереалізовані іншими напрямками естетичні можливості [5, 17].

Аналізуючи тип культури соцреалізму, доречно згадати про таку її ознаку як театралізація повсякденності, яка проявила себе зокрема й в літературі. І в той час як деякі письменники-приспосованці у своїх творах оспівували комуністичне майбутнє, І. Багрянний сміливо передає власне бачення дійсності, але у формі містерії - таємниці святого одкровення (колективного переживання дива як моменту пізнання істини). Хоча усталеною була парадно-романтична візія війни, письменник створює трагічне бачення абсурду воєнних подій. Він переосмислює сам принцип вертепу, що демонструє екзистенційно-театральний підхід автора до вертепної драми. Зокрема це виявляється у принципах театралізації, інтелектуалізації дії, екзистенційних мотивах. Принцип вертепного дійства як жанрова ознака у повісті-вертепі «Розгром» І. Багряного реалізується за допомогою контрасту, асоціацій, паралелей, інтелектуальної гри, зіставлень, узагальнень тощо.

Щоб збагнути те символічне значення, яке вклав письменник у розуміння вертепу як моделі буття, маємо оглядово ознайомитись із традиційним значенням цього типу театру. Отже, вертеп - це поєднання двох світів: сакрального і профанного.

Цікаву думку подає у своєму дослідженні Олександр Клековкін: «Вертеп - одночасно і ясла, і печера, і скринька для вистав, і сам текст лялькової вистави, і вид театру, і жанр; у жанровому розумінні це один з різновидів середньовічної містерії» [11, 143].

Вертеп є зручною формою, яка допомагає пізнати світ у його цілісності. **Простір** вертепу «поєднує в собі кругову та хрестоподібну моделі світу» [10, 171], адже членується по горизонталі (праворуч-ліворуч) й вертикалі (верх-низ) та має три яруси, що відтворюють будову світу: небо (рай)-земля-пекло [18, 236]. Слід підкреслити, що у вертепі виявляється також архетип Руху (спорідненість слова «вертеп» зі словом «вертити» (в основі концепт повтору)) або Переходу (оскільки це переносний театр) [18, 171], що вказує на ідею Життя, покладену в основу вертепу. **Час** тут розділяється на миттєвий (одномоментний) і вічний.

Загальновідомо, що вертеп як явище театрального мистецтва постав в українській літературі в добу бароко. Бароковий стиль передбачає тяжіння до контрастів, антитез, асоціацій, синтезу мистецтв, ірраціонального «пересотворення світу» та подає уявлення про світ як театр, що відповідає естетиці вертепу. З цього приводу слушно висловилося Раїса Тхорук: «Вертеп - один із онароднених варіантів християнської **містерії** (виділення моє - С.К.)» [22, 207].

Особливості містерійного мислення в добу міжвоєнного відродження жанрових форм, які могли б передати відчуття есхатологічної кризи дослідила, зокрема, Тетяна Ємельянова, яка помітила, що містерія прагне показати світ «на порозі» грядущої катастрофи, передати усвідомлення «кінця світу», що підводить до апокаліптичності світосприйняття [8, 28]. Звернення письменників до «духовної реальності» зумовлене тим, що лише вона здатна дати відповідь сучасній, розірваній рефлексіями свідомості [див.: 8]. «Містерійне сполучення піднесеного й земного, вічного і тимчасового, ангельської і натуралістичної естетики, виявляється важливим для ХХ ст., яке шукає нерозривного сприйняття світу» [8, 64].

На відміну від традиційного вертепу, в тексті «Розгрому» немає розмежування на дві традиційні частини: духовну і світську (інтермедійну), замість інтермедій - рефлексії - інтелектуальна драма митця. Проте тут наявна тема воскресіння і земні муки однієї родини під час Другої світової війни. А також у підтексті ми розуміємо, що письменник протиставляє «низьке» й «високе» (моральні переконання і вчинки фашистів і радянських катів та свідомих українців): «*Вони йдуть по похилій у безвість. Ми йдемо по верхобіжній до вершини*» [2, 99]. Побутові деталі тут перетворюються на філософсько-узагальнені, набувають символічної багатозначно сті.

Таким чином, І. Багряний створює власну концепцію вертепу, в якій останній розуміється як символ театралізації буття, причому саме **гра** передає форми ставлення до життя. Цей принцип раніше був осмислений Луїджі Піранделло, автором п'єси «Шість персонажів у пошуках автора» (1921), в якій утверджується ідея багатолікості людської істоти (тобто, доводиться, що в ситуації «нав'язування» ролі, особистість не здатна бути сама собою).

Суть гри персонажів «Розгрому» полягає в тому, чи зуміє німецьке військо, крім фізичної, здобути й моральну перевагу над завойованими. Та варто пам'ятати, що домінуючою є гра Автора з персонажами (як у Л. Піранделло), які виступають витвором його уяви. Автор ніби ставить психологічний експеримент: чи зможе інтелект, культура подолати дикість, моральну деградацію у душах людей. У

такій грі персонажі (німецькі й радянські зрадники) уподібнюються до чорта, пригадаймо, зокрема, образ фельдкоменданта Матіса, який з уст Грицька і Ольги отримує наступну характеристику: «*От ще пристав чорт!*» «*Він дурний, як чорт*». Це вказує на гротескність сприйняття завойовника, який асоціюється з нечистою силою. Поведінка Матіса доводить, що він носить маску: «*Матіс тебе нарешті посміхається... Але враз хмуриється ще більше*» [2,28]. На початку твору він постає брутальним негідником, а вкінці «*З тих очей на неї дивилася людина*» [2, 102].

Помітним стає перехід у долі Матіса від стану «мисливця» до ролі переслідуваної жертви. Так реалізується проблема свідомої відчуженості особистості, яка відчуває повну беззахисність, самотність серед оточуючого хаосу, але наріканню тут немає місця, адже це кара за неправильний вибір.

Подібно до Бертольда Брехта Іван Багряний також створює роздвоєний образ персонажа: Матіс - ворог-нацист і водночас людина, що здатна пристрасно покохати українську жінку.

Екзистенційна проблематика виявляє в цій повісті-вертепі й риси **сюрреалізму**. Один з теоретиків цього авангардистського напрямку в літературі Антонен Арто у збірнику статей «Театр і його Двійник» називає двійником театру саме життя, а театр - двійником життя [див.: 1]. Тут же Арто пите, що сюрреалізм народжений відчаєм і відразою та постає проти всякого примусу [1, 243]. Олена Гальцова загалом розглядає поняття театральності через сюрреалістичне уявлення про гру [див.: 4]. Естетика сюрреалізму, за її переконанням, заснована на постійному «обігруванні» двосвіття чи багатосвіття, де зіштовхуються реальність неістинної буденності і реальність істинної мрії [4, 31]. Отож в поетиці тексту риси сюрреалізму проявляються в органічному поєднанні письменником хаосу з цілісністю, логічного з алогічним. Автор відверто демонструє свою владу над створеним світом та посвячує своїх героїв у метафізичну таємницю (що веде до терпіння, офіри (жертвопринесення)). А це, у свою чергу, закріплює за його героями статус містерійних. Оскільки саме сюрреалістична манера самовираження дала художнику слова можливість вільно виразити свої творчі потенції, то її можна вважати своєрідним викликом соцреалізму з його запереченням свободи митця.

Візія вертепу вплинула на композицію твору, яка несе в собі особливе емоційне навантаження. Отож, структура повісті-вертепу містить вступ, 5 відслон (5 актів і у містерії), між якими розміщено «павзи-антракти» (тобто інтермедії) та своєрідний епілог.

У наративній формі подано **вступ**, в якому йдеться про Злочин, про порушення заповіді, а саме - вбивство. При цьому автор заздалегідь знає, що повинно статися далі (отже, час постає як вічність, де все взаємопов'язане). Тема смерті стає провідною (письменник використовує прийом обрамлення та численні рефрени), вона персоніфікується і набуває сакрального значення. Сам Іван Багряний відзначив у присвяті: «...*цей твір про трагедію покоління...*» [2, 6]. Утім, хоч доля людини трагічно-страдницька, проте вона активна, бунтівна й сильна особистість. У структурі дії обігрується тема месіанства, мучеництва, ходіння по муках, втілена в образі головної героїні Ольги Урбан (згадаймо численні аналогії Ольги з Ісусом Христом та дівою Марією).

Як вдало помітив Іван Немченко, письменник запрошує до лялькової гри і водночас до «життєвої невігданої трагедії» [див.: 13]. Ця «життєва трагедія» розкривається у тому конфлікті, який виникає між членами родини Урбанів (яка символізує Україну) і німецько-радянськими завойовниками. Важливо звернути увагу на прізвище «Урбан» - від лат. urban - цивілізація, цивільні (культурні) люди, отож, в основі колізії твору - екзистенційне протистояння культури і дикості, що проявляється на кількох рівнях (інтелектуальному, моральному тощо).

Іван Багрянний вказує на узагальнений характер хронотопу: містечко Н., восени 1942 р., а фінал твору повідомляє вже про завершальну стадію війни.

Назва твору очевидно викликає в читацькій пам'яті численні контексти. З одного боку, «розгром» - це, як пише сам автор, - «Руїна...Яка страшна руїна з усіх надій, з усіх планів і сподівань...Жах і - самі уламки...Мла...Я не бачу виходу» [2, 49]. А з іншого, - це поразка Матіса (неоднозначно змальованої особистості) у тій інтелектуальній «війні», яку жінка наважилася провести.

Влучно зауважила Ольга Слоньовська: «Іван Багрянний зумисно розриває повість на окремі частини, щоб у так званих **антрактах**, забігаючи наперед, показувати повоєнну Німеччину...» [17,102]. Проте тут також передається стан рефлектуючої людини - стан над прірвою. Саме завдяки антрактам у тканині твору відчувається постійна присутність Автора-оповідача, наголошується на театральному принципі буття, а також передається принцип монтажу: «Маленькі деталі. Дрібні кадри, вихоплені з грандіозної епопеї, з хаотичної і страшної цілості.

Фільми біжать іміняться. Іпересновуються, і перехрещуються...

Плинуть обличчя і руки, і усмішки, і гамір великих товпиц, і шелест самотніх келій... Великі події й дрібні епізоди... На весь світ відоме і нікому не знане... Трагічне і смішне, величне й ганебне, героїчне і підле...

Від давноминулого до недавнього, до того, що зроджує найбільший біль...

Я намагаюсь вхопити кінець і ввести все якимось в систему, укласти в рамці послідовності, - бодай частину, бодай один акт, бодай одну сцену з тієї велетенської епопеї, з тієї історичної вистави, що нагадує собою дивовижний вертеп» [2, 13]; «Кадр... Один із безлічі, підглядених на перехрестях моєї Вітчизни в апо- каліптичному грохоті...» [2, 91]; «Тут вискочив чортик (виділення моє - С.К.) в німецькійуніформі. Це ніби долметчер.

Я його запхнув назад.

Тоді вистрибнув другий, якийсь блазень, і теж у німецькій ще й есесівській уніформі...

Я й цього запхнув геть назад» [2, 35].

У зв'язку зі стратегіями Автора у творі постає нова іпостась людини - «людина гравець», що доповнює «людину розумну» і «людину творця» (це знову ж таки зближує манеру письма І. Багряного та Л. Піранделло).

Завдяки багаторазовій акцентації на слові «хаос» у творі виникає відчуття абсурду всього того, що наратор бачить навколо: «Упавши, я знову підвожусь і йду... Йду... Уперто зціпивши зуби... Крізь хаос (виділення моє -С.К.) і безглуздя. Крізь мраковиння мерзості й підлості...» [2, 10]. «Хаос, ім'я якому "Історія"» [2, 11]; «...Ніч... Унизу (виділення моє - С.К.) лежить у руїнах велике місто... Мюнхен.

Центр Імперії оберненої отак в руїну... Уламки арок...самотні, зігнуті димарі... Хаос... Іржавий хаос... Покритий возкою, чорною млою» [2, 35]. Розгортається експресіоністське бачення реальності, яке передається завдяки фрагментарності, деструкції поетики твору і узгоджується з характером драми абсурду.

Згадаймо, що, за думкою О. Журчевої, «драма абсурду повинна передавати відчуття шоку, яке виникає при усвідомленні повної безглуздості дійсності і людського існування. Абсурд краще за все передає екзистенційне переживання - відчуття “кінця світу”» [9, 92].

Сам автор називає навколишній хаос, метушню, руйнацію і рухливих маріонеток «вертепом», маючи на увазі алегоричний принцип існування в світі: «... Химерний театр. Мінливий і хисткий, і найбільш документальний театр моєї дзвінкої самоти [2, 14].

Це - вертеп.

Велетенський, і ще не бачений вертеп, де збожеволілий режисер, знехтувавши всі закони театральної штуки, урухомив раптом усе зразу. А може, розгубившись перед грандіозністю сценарія, він здався на самих акторів, давши їм волю... І от кожен з них став сам собі режисером...

І м'я тому плацдармові, цілому тому театрові - Україна... в його [вертепові] постанові брав участь цілий світ. Потім все рухнуло. Режисер переляканий утік. Він утік зразу після прем'єри.

Але все одно такі вистави бувають лише раз.

Режисер утік, і я намагаюсь перебрати його функцію... Я пильную історичної правди» [2,15]; «Зціпивши зуби, іде [Штурман] по вертепу (виділення моє - С.К.) новітньої, жорстокої інквізиції - по Голготі сміливих, волелюбних і гордих... » [2, 12].

Подібну ситуацію зустрічаємо і в п'єсі Піранделло: «Батько: ...автор, який дав нам життя, потім передумав або не зумів звести нас в ранг мистецтва... Це було справжнім злочином...» [15, 73].

Отож, Автор постає режисером цього «химерного театру»: «... це - фінальна сцена.

Я зціплюю зуби і напружую пам'ять, шукаючи точки початку, логічного початку в нелогічній хаосі подій.

Я хочу зібрати їх [деталі] до купи... випустити ті ляльки (виділення моє - С.К.), що... метушаться і скачуть, нагадуючи чомусь урухомлених олив'яних салдатиків, - конкуруючи з людьми, лізуть з усіх шпар... [Це] умовний початок ...дивовижної драми» [2, 14].

«Вертепні ляльки затемняють героїв... Я їх запихаю назад, не завжди даючи раду, бо не знаю тих законів мистецтва, які дозволяли б все те вкласти в якісь рамки» [2, 15].

«Всі ті ляльки і чортики - з труп'ячими голівками...» [2, 15].

Як відзначила Н. Гаврилюк, «Костюми й маски можна принагідно вдягати і скидати, а лялька приречена на одну й ту саму сутність, на тожсамість постаті. Її костюм є її тілом, а маска її єдиним, отже, “сутнісним обличчям”... Маріонетка

- символ абсолютної залежності, за якої людськість у людині цілковито заперечується, а право бути собою нівелюється» [3, 68]. Недаремно автор прирівнює німців до ляльок, адже лялькою легко керувати, її просто контролювати.

Ще Платон у своїх «Законах» писав, що людина - вигадана іграшка Бога. Потрібно жити, граючи, - зазначає філософ, - що ж це за гра? Жертвоприношення, пісні, танці, щоб, граючи, заслужити милість богів і прожити згідно властивостям своєї природи; адже люди в більшості своїй - ляльки, і лише трохи причетні до істини [15, 30].

Ігровий принцип дії відповідає природі антиілюзійного **епічного театру**, який є вільним від обмежень реалістичних умовностей [19, 172]. У ньому навмисно не приховується театральна сутність [19, 183].

Н. Малютіна, розглядаючи концепцію театральності у творчості Миколи Єв-реїнова, зокрема, проаналізувала ігровий спосіб осмислення реальності, згідно з яким в основі театральності як принципу буття лежить прагнення стати іншим [12, 136]; «Життя як гра перетворюється в гру в життя» [12, 138].

За спостереженнями Н. Прозорової, у мистецтві бароко... гра сполучається з трагічним усвідомленням слабкості і беззахисності «людини-іграшки», яка розіграє на підмостках «світового театру» драму власного життя, написану за сценарієм вищих сил [15, 30-31].

Принцип гри стирає межі між ігровим і серйозним, уявним і реальним. Гра панує у хаотичному світі, позбавленому будь-якої впорядкованості. У творі ж Багряного постає розуміння гри як універсальної філософсько-естетичної категорії. Простір цієї гри - відмова від утилітаризму однозначно серйозної поведінки на користь свободи [15, 29].

Пригадаймо, що в тексті використано ще одну поширену в літературі модель гри - гра в шахи. Завдяки цій параболічно спрямованій у сюжеті грі ми розуміємо, що «людина-лялька» - лише пішак на шаховій дошці, який не здатен контролювати своє життя.

Недаремно Багрянний називає свій твір одним із безлічі, але окремим актом епопеї. В цьому творі проявилася родова триєдність, адже тут наявні ознаки епосу, лірики й драми. Епічне начало проявило себе у численних наративах. Автор у формі розповіді-повідомлення повідомляє про історії, події, ситуації, які, що важливо, прив'язані до історичної дійсності. Ліричне звертання і пафос містяться у вступних до діалогічних частин, причому велику роль відіграють численні рефрени, неодноразові повтори ключових думок і т.д. Ліризація дії виявляється у представленні внутрішнього світу наратора як одного з персонажів (знов-таки тут Автор (як і у Л. Піранделло) безпосередньо виходить на сцену «життя» і бере участь у цій філософській грі, зокрема його роздуми, міркування); велика увага приділяється умовності; часо-просторові відношення деформуються; домінують асоціативні зв'язки. І, нарешті, яскраво заявлене драматичне начало у діалогах, самій композиції, театралізації дії тощо.

Присутні у «Розгромі» й ознаки драми-дискусії, адже, як і у Бернарда Шоу, тут подієвий план оповіді залишається на другому плані, а в центрі - дискусії між героями, причому не довкола їх долі, а довкола історичної долі народу. Отож, у

цьому синкретичному родо-жанровому утворенні більше проявилися родові начала (епосу, лірики, драми), і по-своєму вони вплинули на його форму.

Література

1. Арто А. Театр и его Двойник / Антонен Арто / Пер. с франц.; Составл. и вступит. статья В. Максимова. - СПб : «Симпозиум», 2000. - 440 с.
2. Багряний І. Розгром : Повість-вертеп / І. Багряний. - Б. м. : Прометей, 1948. - 125 с.
3. Гаврилюк Н. «Вертеп» Григорія Чубая як модифікація вертепної драми / Надія Гаврилюк // Слово і Час. - 2008. - № 7, - С. 67-76.
4. Гальцова Е. Театральность в художественной системе французского сюрреализма : автореферат дис. ... док. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература Франции)» / Елена Дмитриевна Гальцова. - Москва, 2008. - 42 с.
5. Гундорова Т. Замість передмови, або Соцреалізм між модерном і авангардом / Тамара Гундорова / Свербілова Т., Скорина Л. Українська драма 30-х рр. як модель масової культури та історія драматургії у постатях. - Черкаси, 2007. - С.4-17.
6. Гундорова Т. Соцреалізм як масова культура / Тамара Гундорова // Культура. Сучасність. - 2004. - № 6. - С. 52-65.
7. Гуцул О. Інновація барокової традиції вертепної драми в українській прозі 20-30-х років ХХ ст. А. Любченко «Вертеп» / О. Гуцул // Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. - Київ, КНУ ім. Т. Шевченка, 2003. - Вип. 14. - С. 22-24.
8. Емельянова Т. В. Типология жанра мистерии в английской и русской драматургии первой половины ХХ в. (Ч. Уильямс, Дороти Сэйерс, К. Фрай и Е. Ю. Кузьмина-Караваева) : дис. ... канд. наук / Татьяна Владимировна Емельянова. - М., 1998. - 180 с.
9. Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии ХХ века. Учебное пособие / О. Журчева. - Самара : Изд-во Сам. ГПУ, 2001. - 184 с.
10. Зінов'єва Т. Вертепний театр як символ усесвіту / Т. Зінов'єва // Культура України. - Харків, ХДАК, 2009. - Вип. 26. - 304 с.
11. Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження) : Монографія / Олександр Клековкін. - К. : КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого, 2002. - 272 с.
12. Малютина Н. Антикультурная концепция театральности в творческом осмыслении Н. Н. Евреинова / Наталия Малютина // Методологічні аспекти літературознавчого синтезу. - Одеса : «Астропринт», 2008. - С. 134-142.
13. Немченко І. Вертеп «Розгром» Івана Багряного в контексті драматичної спадщини письменника / І. Немченко // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск XXXVII. - Херсон: Видавництво ХДУ, 2007. - С. 111-116.
14. Пелешенко Н. Барокова різдвяна драма в українській літературі 1900-1920-х років / Н. Пелешенко // Магістеріум. Літературознавчі студії. - Вип. 8. - К., 2002. - С. 77-85.
15. Прозорова Н. И. Театр в контексте европейской философии культуры : Учебное пособие / Н. И. Прозорова. - Калуга : КГПУ, 2007. - 120 с.
16. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина. - Черкаси, 2009. - С. 378-416.
17. Слоньовська О. Мистецтво - завжди національне! Міфопоетична парадигма переваги окупованої нації у повісті-вертепі Івана Багряного «Розгром» / Ольга Слоньовська // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. - 2009. - № 5, - С. 97-106.
18. Софронова Л. Старовинний український театр / Людмила Софронова / Старинный украинский театр. Переклад з рос. - Львів, 2004. - 336 с.
19. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 3. Експресіонізм та епічний театр / Дж. Стайн / Переклад з англ. - Львів, 2004. - 288 с.
20. Сулима М. Українська драматургія XVII-XVIII ст. / М. Сулима. - К. : ПЦ «Фоліант»; ВД «Стилос», 2005. - 368 с.
21. Сулима М. Український вертеп. Вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX-XX ст. - Збірник / Упоряд. М. М. Сулима. - К. : Дніпро, 2011, - 608 с.
22. Тхорук Р. Сакральний простір і українська драматургія 1880-1930 років / Р. Тхорук // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. - 2004. - № 3. - С. 207-214.
23. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації : монографія / Валентина Хархун. - Ніжин : ТОВ «Еідромакс», 2009. - 508 с.

24. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте : Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI-XX веков / Е. М. Черноиваненко. - Одеса : Маяк, 1997. - 712 с.