

## ДІАЛЕКТИКА ХРИСТИЯНСТВА ТА НЕОЯЗИЧНИЦТВА У П'ЄСІ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАКА «ТРЕТЯ МОЛИТВА»

*У статті досліджується дихотомія релігійних віровчень неоязичництва та християнства на прикладі моноп'єси Ярослава Верещака «Третя молитва». Увагу зосереджено на співвідносності у творі сакрального і профанного та їх вияву в контексті художньо-мистецького синтезу літератури та театру. У роботі також розглядається образна система та особливості творення хронотопу.*

**Ключові слова:** моноп'єса, гра, християнство, неоязичництво, секуляризація, хронотоп, театральність, наратив, постапокаліпсис.

*В статье исследуется дихотомия религиозных вероучений неоязычества и христианства на примере монопьесы Ярослава Верещака «Третья молитва». Внимание сосредоточено на соотношении в произведении сакрального и профанного, а также их проявлений в контексте художественно синтеза литературы и театра. Кроме этого в работе рассматривается образная система и особенности конструирования хронотопа произведения.*

**Ключевые слова:** монопьеса, игра, христианство, неоязычество, секуляризация, хронотоп, театральность, нарратив, постапокалипсис.

*This paper examines the dichotomy of religious beliefs of neo-paganism and Christianity in the monopoly «The Third prayer» by Yaroslav Vereshchak. Attention is focused on the correlation of the sacred and the profane and their manifestations in the context of artistic synthesis of literature and theater. The paper also reveals the system of characters and features of the play's chronotope.*

**Key words:** monopoly, game, Christianity, neo-paganism, secularism, chronotope, theatricality, narrative, post-apocalypse.

Література нового тисячоліття, що обертається у площинні пост- та характеризується еклектичною доміантою, яка допускає плуралізм світобачення й, відповідно, формування тиражованих картини світу, також детермінує риторичку сакральних вимірів, що втілені в різних формах з'яви. Як для світової літерно-художньої традиції, так і для вітчизняної, джерелом духовного одкровення завжди було християнське світобачення. Навіть на сучасному етапі розвитку культури, яка часто розгортає антирелігійний дискурс, можна простежити дію силового поля традицій християнства. Так, Ольга Червінська зазначає: «За часів пострадянської доби, коли інтерпретаційна ситуація змінилася докорінно, класичний спадок справедливо розглядається в релігійному аспекті, йдеться про наукову реконструкцію християнського контексту літературної спадщини, акцентується, що «духовний рух є рухом релігійним», що «релігійність є тим пунктом, де ми зустрічаємося з екзистенційним центром людини, з її «життєвою цілісністю», з її особистістю». За великим рахунком, кожен текст так чи інакше висвічує відповідну глибину авторської позиції в означеній площині» [12, с. 16-17].

Релігійне маркування сучасної літератури розгортається у плуралістичній моделі, яка репрезентує різномірну теологічну емблематику – християнство,

буддизм, мусульманство тощо. Однак однією з форм виповнення будь-якої релігії є текст, представлений у святописанні (Біблія, Коран, Веди та ін.). Сакральний текст, таким чином, детермінує дискурс стосовно його прочитання та потрактування, відсилаючи нас до методології герменевтики, яку вперше системно розробив теоретик церкви св. Августин, запропонувавши поняття «герменевтичного кола». Проблема інтерпретації Біблії викликала дискусії у релігійному світі. Андрій Богачов пише: «Протестантизм, – сказавши, що Біблія тлумачить сама себе (sui ipsius interpres), бо звертається до кожної душі окремо й не потребує додаткової сили авторитетних роз'яснень кліру, – намагається розімкнути герменевтичне коло (...) Натомість августиніанці доволі свідомо переміщують структуру герменевтичного кола з площини «суб'єктивного» стосунку цілого тексту і його частин у площину дійсного стосунку тексту і буття, де цілим є життя людини в стосунку до Бога, церкви та Переказу, а частинами – щоразу нові спроби зрозуміти текст Об'явлення» [2, с. 46]. Тобто, герменевтичне коло передбачає взаємозалежність віри та християнського способу існування від розуміння Біблії і навпаки (я читаю, бо вірю / я вірю, а тому читаю). Поступове розповсюдження герменевтичної методології і на світські тексти вказало на загальний процес

секуляризації знання. Однак секуляризація стосувалася не лише окремих моментів теології, а поступово набула масштабних розмахів, вписуючи, таким чином, церкву в світський культурний контекст. Попри комунікативну стратегію сакрального та профанного «поняття секуляризації черпало свій конкретний смисл із опозиції церковне/світське» [7, с. 206]. Сенс секуляризації у контексті нового культурного коду, полягає «не в переносі християнських очікувань спасіння у потойбічний світ, а в моральному та етичному втіленнях християнської релігії на цьому світі» [7, с. 209]. Відтак, християнство постає як універсальна форма, що втілює загальнолюдські цінності, зводячи нанівець питання національної ідентичності.

Континуум літератури трактує питання співвідносності сакрального і профанного у формі їх взаємозумовленості, оскільки не один з них не існує у чистому вигляді й означає себе лише шляхом абстрагування від іншого. Яскраво співвідносність сакрального та профанного депонується у вимірі театрального дійства, оскільки воно має ритуально-міфічну основу, що пов'язана з певними культурами. Олександр Клековкін вказує, що: «У багатьох випадках можна розрізнити сакральне на вербальному рівні (це, зазвичай, псевдонім справжнього *sacrum*) і на рівні окресленого основним театральним жестом внутрішнього сюжету» [6, с. 84-85]. Звідси можемо говорити про подвійне кодування у площині драматургічного дійства заявленої риторичної моделі.

Отже, мета статті передбачає дослідження діалектики сакрального і профанного та їх вияву в системі знакових форм, що репрезентовані у площині художньо-мистецького синтезу літератури та театральних видовищ на прикладі творів Ярослава Верещака і, зокрема, у його п'єсі «Третя молитва». Мета передбачає вирішення таких завдань: окреслити коло текстів письменника, в яких розгортається риторика теологічного гатунку; з'ясувати передумови художнього апелювання до питань релігійного змісту; простежити взаємодію у тексті «Третьої молитви» часопросторових континуумів; розглянути образну систему п'єси в контексті зазначеної проблематики; розкрити ідейне навантаження прийому посиленої театралізації тексту.

Сучасна література у стані пост-активно демонструє есхатологічний міф, який пов'язаний з ідеєю кінцевості буття. До біблійних текстів активно апелює і сучасне драматургічне мистецтво. Олена Бондарева зазначає, що: «гра з сакральним текстом – одна зі специфічних ознак української драматургії постмодерної доби, яка має доволі потужне опертя у більш ранній етнолітературній традиції (відносно довільна, неканонічна інтерпретація Святого письма в барокову добу та в українському модернізмі)» [3, с. 295]. Виключенням у цьому контексті не стала і творчість Ярослава Миколайовича Верещака, в текстах якого наявні як мотиви апокаліпсису (п'єса «144000»), так і рецептивне осягнення сакральних часопросторів – потойбічний світ (драма «Душа моя зі шрамом на коліні»). Однак неочікуваним у творчості драматурга стає процес актуалізації релігійно-

риторичної моделі, яка втілила діалектику не лише християнства та іншого віровчення (п'єса «Зірка Давида на шиї у Пилипа»), прозовий текст «Шрубба»), а також артикулювала дискурс християнства і неоязичництва (п'єса «Третя молитва»), проза «Вчасно обняти верблюда»), як ситуацію комунікації універсальної релігії (християнство) та нового релігійного одкровення, що було приломлене історичним ходом і відродилося на новому витку соціальності (неоязичництво).

Марина Новикова пише: «Християнство – принципово «надприродна» і надродова релігія (і відповідно модель світу). Воно не визнає, не може визнавати язичницького безсмертя, об'єднання, спасіння «по крові». В Євангеліях неодноразово лунає поклик залишити рідних заради нової рідні: тієї, де «брати і сестри» стають такими через дух... (...) Язичницький тотем і є втілена єдність «по крові» і «по землі». Він породження саме цієї родової території, а також пращур саме цієї родової спільноти, її охоронець та об'єднувач» [10, с. 318, 320]. У контексті актуалізації ідеї націотворення та за умов етнічної самоідентифікації народу, риторика універсальне / національне може бути розкрита через релігійні імперативи. Складові опозиційності християнства та язичництва, що подає М. Новикова, активно розгортаються у просторі тексту Я. Верещака «Третя молитва».

Жанр твору – моноп'єса визначає процес розщеплення свідомості діючого персонажа – Актриси, що релятивно проблемі реконструювання творчої свідомості засобами перевтілення та перекладання. Плюралізм депонованих образів вказує на анексію свідомості героїні, що пульсує у межах риторики поколінневого, гендерного та релігійного кшталту. Зазначена риторика втілюється завдяки театральній бутафорії: перуки, одяг, ікона Богоматері. Зазначені речі формують предметно-видовищні центри вистави, детермінуючи перший рівень – видовищний, релігійного кодування тексту. З образом ікони пов'язаний заголовок моноп'єси, адже ікона інспірує діалог людини зі Всевишнім, що реалізується у формі молитви, тобто звернення до Бога найчастіше з певним проханням. Вказівка в заголовку твору на числове означення «третя молитва» вивільняє асоціативні ряди, що пов'язанні з релігійною емблематикою числового коду – Трійця, Триєдність Отця, Сина та Святого Духу. Однак у тексті число три пов'язане з третім поколінням, представленим в образі Андрійка, молитва якого стає надією на відродження нації.

Текстовий матричний код також оперує дефініціями сакрального наповнення. Однак анексічна свідомість Актриси витворює образ альтернативної релігії, легітимність якої обґрунтовується її праісторичним походженням:

«**Матвій** (*голосом не зовсім тверезим*). Я читав, що в першій Біблії... Миколо, послухай, що мудрі люди пишуть... Так от, у першій Біблії, а вона була арамейською мовою, тихо, кажу, гультаї!.. У тій Біблії слово Бог – жіночого роду, щоб ви знали.

**Загадкова.** О! Жіночого...

**Матвій** (*продовжує тим же голосом*). Недарма ж у нас, в Україні, завжди був матриархат... і є, є й понині! І Бог наш особливий – лагідний, хазяйновитий, співучий, бо – жіночого роду...

**Загадкава.** То, може, спробуєш, як воно звучить, це слово жіночого роду?

**Матвій.** Так, я зараз... я спробую... давно хотів...

**Загадкава.** Сміливіше.

**Матвій** (*зосередившись*). Господине душі і серця мого, ось я на колінах перед Тобою і... (*помовчав*). Ніяк не можу навчитися розмовляти з Тобою полюдськи. Якісь помпезні слова лізуть до голови, церковні інтонації.

**Загадкава.** Гм (*так собі між іншим, ніби знічев'я, одягає перуку*).

**Матвій.** І знову цілий день буду ходити сам не свій через те, що вдосвіта фальшиво з Тобою говорив... Знаєш, як важко його зірвати з душі, отой панцир диявольський, столітній» [5].

Відтак, нова релігійна міфологія пов'язана з Чорнобилем як образом національного апокаліпсису, який започатковує новий часовідлік, а отже, дозволяє вести мову про реанімацію прарелігійного світобачення з його вписуванням у нові умови сьогочасся, і відтак, творення неоязичництва, як консолідуючої не лише сакральний простір індивіда, а й витворюючи етнонаціональну ідеологію.

Таким чином, пракультура, реалізована в автентичному духовному кодї, артикулюється в системі постмодерного нарративу, що релятивний поняттю постапокаліпсису, символом якого стає буття в умовах постчорнобилу. Крім того, ретранслятором постісторичного коду виступає анекдична свідомість Актриса, вказуючи ще на одну складову постмодерну – плюралізм. З цього приводу Вольфганг Вельш зауважує: «Не шум індиферентності є телосом постмодерну; його базис утворює плюральна кодова свідомість. І ця свідомість сьогодні навдивовижу дуже поширена. Про це свідчать багато прикладів, коли висловлюються речення, які слід розуміти не семантично, а як натяки на певні коди. До цієї кодової свідомості приєднується практика переходів, яка не робить коди індиферентними, не синтезує їх так просто, а змушує вступати в напруженні стосунки. Індиферентність і вслякість притаманні лише їхнім спотвореним формам. Високим же формам властива ясність і комплексність. Вони також можуть бентежити. Але продуктивно» [4, с. 306]. Свідомість героїні п'єси ретранслює долі інших у контексті не індиферентної релігійності, а як нову форму оприявлення сакральної онтології, що відштовхуючись від універсалізму християнства, моделює іншу/інакшу модель духовно-релігійного одкровення, в основу якого покладено національний міфологічний універсум.

Фокусування на питанні національного космосу інспірує часопросторових дискурс явлений через резонуючу свідомість. Неллі Корнієнко у своїй монографії пише: «Гостро актуальний «потік свідомості» парадоксально і несподівано переміщується у якісь давніші культури шари і сприймається як древне голосіння, як ритуальні плачі, хоча безпосередньо слово не навантажується цими «жанровими» означни-

ками (не «голосить», не «плаче»). Сучасний текст ніби «згадує» свій пракод і резонує з ним. Відкриваються найболучіші, найнестерпніші суперечності внутрішнього» [8, с. 202]. Мотив духовного розп'яття і болю у п'єсі представлений у вигляді ситуації розірваності поколінь, а отже, втрати національного коріння. Розмежування покоління на часовому рівні релевантне і просторовому відмежуванню. В тексті постає образ Зони як обширу інакшого буття, децентрованого, маргінального стосовно домінантної ідеології. Конструюванням альтернативного світу, заснованого на неоязичницькому культї рівності всього суцього (що відсилає до ідеї документальної кінострічки «Земляни»), детермінує формування тексту-утопії, в якій різкій критиці піддається сучасна знецінена онтологія. Символом утопічного світу стає образ соняхів, який співвідноситься з простором сонця, а отже, життя. Соняхи у п'єсі зцілюють землю від радіаційного зараження, а зона починає асоціюватися не зі смертю, а із землею обігваною, зі своєрідним прихистком для живих душ, що здатні відчувати усе суще довкола і поклонятися Землі. Відтак, у тексті формується нова естетика – транссентименталізм. «Його поява у вітчизняній культурі, – за словами Надії Маньковської, – пов'язана з процесом переростання концептуалізму в постконцептуалізм, соц-арту в постсоц-арт і т. д.», характерними особливостями якого стають «нова відвертість та автентичність, новий гуманізм, новий утопізм, синтез ліризму та цитованості (...) деїдеологізоване ставлення до культурної спадщини...» [9, с. 326-327].

Транссентименталізм у п'єсі пов'язаний передусім зі спробою реконструкції апокаліптичного світу завдяки творенню утопічної альтернативи «земного раю» – Зони. Чорнобильська територія, що пережила катастрофу, в тексті асоціюється з новим іншим існуванням, що позбавлене руйнівних законів сучасності. Ідея «існування з чистого листа» уможливорює і творення нової релігійності, що у п'єсі пов'язана з неоязичництвом, як релігією рівності всього живого. Один з образів твору – Матвій розкаюється у «своїх видатних державних діяннях», які призвели до згубних наслідків, та вимолує прощення в язичницького Бога з жіночим обличчям.

«**Матвій.** ...Бо ми як були, так і zostалися язичниками. Хоч ні, вибачай, Господине-Матінко наша небесна, але мої предки були набагато ближче до Тебе, тому що боготворили все живе навколо і такої лютої шкоди, як ми, ніколи й нікому не робили. ...отоді й допатрав я: мусимо щодня, щохвилини відновлювати родинні стосунки з усім живим, що нас оточує, – з усім, що повзає, літає, пищить, співає, росте, цвіте, ну, сама розумієш, з усім Твоїм багатоліким господарством. І в той день я серцем відчув, що рано чи пізно зіллуюся з Тобою, Повелителько наша Всеблага. Бо Ти в кожній квітці і в дереві, і в птаху, і в мураху оцих, і в живності усій...» [5].

Прагнення героя відродитись пов'язане із запереченням історії особистого життя до Чорнобиля. У хронотопі діючого персонажа актуалізується концепт межі як на рівні простору, так і в часовому

вимірі, інспіруючи розщеплення свідомості, що пов'язана з риторикою між грішником (у тексті цей образ скоріше нагадує сліпця, що втратив орієнтир) та праведником (особистості, що віднайшла себе, своє коріння, а отже сенс подальшого існування).

Завдяки посиленню сакральної складової образу Матвія, автор створює «внутрішню трансцендентність тексту», яка апелює до «художньо-естетичних, релігійно-філософських, морально-етичних форм» [1, с. 47]. Молитва героя стає втіленням нової естетики гуманізму, що закорінена в надчуттєвості та вірі у власну землю, природу і силу духу, які герой протиставляє секуляризованому світові.

Концепт віри модифікується у другій молитві, що пов'язана з образом Сергія, сина Матвія. Герой стає повним антиподом свого батька. Віра героя ґрунтується лише на матеріальних цінностях. Він проголошує свою вищість, а отже окремішність від інших.

**«Сергій.** ...Оттянуться надо, братцы, ох и оттянуться!.. Почну з улюбленої цитати. В країні беззаконня кожен начальник – закон. Ще в дев'ятому класі я вичитав цей крилатий вислів філософа Монтеск'є, і сказав собі так: закон є закон, і замість того, щоб пиндючитися, треба що? Правильно: якнайскоріше ставати начальником!» [5].

Сергій є типовим героєм сучасності. Він репрезентує сьогочасну реальність, у якій на перше місце ставляться матеріальні цінності, а засобом їх набуття стає влада, що у тексті пов'язується з політикою та бізнесом.

Представником християнського релігійного культу стає наймолодший герой – Андрійко. Юнак знаходиться на роздоріжжі, оскільки відчув на собі виховний вплив як духовного (бабуся), так і матеріального (батько Сергій) світоглядів, що насаджувались рідними; та зіткнувшись із труднощами герой все ж таки тяжіє до духовно-релігійного вчення, а тому звертається до Бога.

**«Андрійко.** Мені сімнадцять скоро, Господи, і я вперше звертаюся до Тебе, бо досі не мав серйозних проблем, щоб виходити на прямий контакт. А щодня молитися церковними молитвами я не привчений, бо мої предки в Твоє існування не вірять, і тато категорично забороняв покійній бабусі заражати мене релігійним дурманом. Не думаю, що я зараз виступаю в ролі донощика – Ти ж сам добре все знаєш, Господи. (...)

Колись прапрадід мій був полковником війська запорізького, прадід виступав за Центральну Раду, а тато з мамою записали мене росіянином. Я, звичайно, не проти, бо тато розумно пояснив мені, що чим більше нас, росіян, буде в місті, тим швидше Севастополь приймуть до складу великої Росії, і тоді у нас буде своя атомна зброя, спортивний Президент і найбільший запас прісної води в Європі (озеро Байкал). Вода водою, а от Президент – це класний факт, бо сам я каратист і ніколи не прошу українським зрадником, що за безцінь продали атомну зброю» [5].

Автор, на прикладі образу Андрійка, розкриває трагедію нового покоління, яке розривається між національними традиціями і сучасним космополітизмом,

між релігійністю та атеїзмом. У хлопця відкрилося поетичне обдарування, але пише він українською мовою, за що себе картає, вважаючи це карою Божою, оскільки живе в російському місті Севастополі, а вірші малоросійською говіркою згубно впливають на тата і маму. Молитва Андрійка – це вияв хвороби нації, що пройшла крізь яничарство, зраду та самозречення, це наслідок розірваності поколінь та їх протистояння.

Отже, у п'єсі подано три моделі релігійності – неоязичництво (як духовний плюралізм, що творить нову метареальність та метаісторію), фетишизм (що концентрується на матеріальних речах) та християнство (яке є універсальною моделлю вияву релігійності). Заявлені у творі релігійні моделі детермінують творення складного хронотопу, що виявляє себе в потрібному часовому полі (минуле, теперішнє, майбутнє) та різнорівневому просторі (не зважаючи на сценічну замкненість). Кожен часопростір позначений своїм звуковим маркером, що посилює розмежування між ними та відіграє додаткове смислове навантаження.

Часопросторовий вимір Матвія стає найбільш метафізичним, оскільки він пов'язаний з минулим часом (незважаючи на творення дійства «тут і зараз»), який допускає містифікацію та міфологізацію як самого героя, так і його простору. Звуковим символом його виміру стає спів птахів на тлі небесної музики. Модель світу героя нагадує утопію – країну сонця, в якій усі щасливі, де панує гармонія та цілком можливими стають різні дива. Простір Матвія є антиреальністю, що наближена до міфу про райський сад, зоровим символом якого у тексті виступають соняхи. Остаточну міфологізацію образу завершує факт героїчної смерті Матвія, до якої є причетним його син Сергій.

З образом Сергія у творі пов'язаний теперішній час, звуковим репрезентантом якого стає сучасна дурнувато-батьорова музика. Герой апелює до цілком сучасних понять та домінуючої моралі сили. Його простір – місто Севастополь – втілює проблему білінгвізму, бікультури та подвійних стандартів. Зоровим символом простору діючого персонажа стає стіна, що відділяє привладних осіб від простого народу.

Майбутнє у творі співвідноситься з образом Андрійка. Його наратив розгортається під музику Вівальді. Вказівка на класичну естетику детермінує й звернення до універсальної релігії – християнства, що долає кордони, еднаючи різні народи. Та попри апелювання до загальнолюдських цінностей, у тексті Андрійка звучить і національне питання, адже герой означає, ким були його предки та намагається збагнути, ким він є насправді. Молитва юнака стає одночасно прагненням зрозуміти, віднайти себе. Пошук себе – це вже перспектива майбутнього, яке поки що залишається невизначеним. Християнське віровчення, як тип універсальної релігії (що пов'язане з образом Андрійка), у творі протиставляється іншій духовній доктрині – неоязичництву (релігія Матвія). Для останньої характерною є посилені міфологізація, що пов'язана з універсалами рідної землі, роду національної самоідентифікації, які слугують основою

державності. Неоязичництво у творі символізує спробу побудови нового міфу, своєрідної метаісторії народу.

Таким чином, на прикладі розщепленого хронотопу Я. Верещак відображає поступ стилістичної емблематики вітчизняної культури: *національна утопія, постанопокаліптична естетика, транскласична чуттєвість*.

Слід зазначити, що усі перераховані образи твору є умовними, оскільки вони – результат театральної майстерності однієї актриси, що грає усі три ролі. У тексті імені героїні не названо, автор означає її як Загадкова. Відтак образ Загадкової характеризується трансцендентною свідомістю, а її наратив – це розповідання особистої історії, але у формі гри-перевтілення. Ольга Седакова зазначає: «Сама Гра зазвичай використовується як відмінний механізм деонтологізації будь-якої події та акту (так зване переключення в ігровий простір). <...> Грати – це бути вповні, й більш ніж уповні. Або ж: означати такою мірою, що вже не значить нічого конкретного, але повідомляти різноманітне, мінливе, безліч сенсів... Тобто гра перевершує одне з фундаментальних протиставлень: речі – та смислу, або ж природи – та культури» [11, с. 102-103]. Через мотив гри автор відтворює плюралістичну картину світу, подаючи різні погляди на життя та ситуацію, в якій опиняються

герої. Мотив гри також відмінняє домінантність певної етичної позиції, нічого не нав'язуючи реципієнту та надаючи останньому право вибору. Умовність гри посилюється завдяки використанню прийомів театральності, зокрема – це бутафорія (перуки, предмети гардеробу), творення предметно-видовищних центрів, застосування звукових та зорових ефектів.

Отже, гра акторки створює текст, що являє собою синтез літературного та театрального мистецтв, та дозволяє вести мову про складну структуру художньо-семантичних знаків, які обертаються у площині релігійних, філософських, культурологічних, морально-етичних та національних питань. Посилена театральність уможливує творення риторичної моделі, в якій реалізується діалог різних світосистем (що відсилає реципієнта до анізотропної моделі побудови художнього тексту). У площині формалістичного підходу з профанним можемо асоціювати власне наратив творених героїв, оскільки вони є вторинними, тобто зіграними акторкою. З сакральним співвідноситься театральність твору, яка первинно була пов'язана з релігійним культом. Крім того, образ актриси Загадкової є трансцендентним, позаяк вона виступає Творцем усіх інших образів діючих персонажів, являючи собою протообраз всієї вистави, що розгортається «тут і зараз».

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бачинин В. А. Теология, социология и антропология литературы. (Вокруг Достоевского) // В. А. Бачинин. – К. : Дух и литера, 2012. – 400 с. – (Серия «Теология»).
2. Богачов А. Досвід і сенс : [монографія] / Андрій Богачов. – К. : Дух і літера, 2011. – 336 с.
3. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : [монографія] / Олена Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
4. Вельш В. Наш постмодерний модерн / Вольфганг Вельш ; [пер. з нім. А. Л. Богачової, М. Д. Култасової, Л. А. Ситніченко]. – К. : Альтерпрес, 2004. – 328 с.
5. Верещак Я. Третя молитва : [моноп'еса]. – Рукопис Ярослава Верещака.
6. Клековкін О. Ю. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження) : [монографія] / Олександр Клековкін. – К. : Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002. – 272 с.
7. Козеллек Р. Часові пласти. Дослідження з торії історії / Райнгарт Козеллек ; [пер. з нім. В. Швед]. – К. : Дух і літера, 2006. – 436 с.
8. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (Художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Неллі Корнієнко. – К. : Нац. центр театр. мистецтва. ім. Леся Курбаса, 2008. – 246 с.
9. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма / Надежда Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
10. Новикова М. Міфи та месія / Марина Новикова. – К. : Дух і літера, 2005. – 432 с.
11. Седакова О. Найкращий університет. Епоха, особа, традиція / Ольга Судакова. – К. : Дух и литера, 2011. – 248 с.
12. Червінська О. Ризиковані контури та парадокси містичного / Ольга Червінська // Поетика містичного : [колективна монографія / упорядк. О. Червінської]. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – С. 13–46.