

LITERATURE

УСЕ ЗАРАДИ КАТАРСИСУ? ВІД КАТАРСИСУ ДО САМАДХІ Й ЗНОВУ ДО КАТАРСИСУ

Данильчук Ольга Михайлівна,
кандидат філологічних наук, доцент
Національний університет кораблебудування
ім. адмірала Макарова, м. Миколаїв, Україна

Вступ.

В одній з наших робіт ми порушували проблему терапевтичної функції курсу «Історія зарубіжної літератури», наголошуючи на бібліотерапії як основі викладання предмету й підкреслюючи значну роль викладача-бібліотерапевта в проведенні психотерапії зі студентами, які перебувають у складних психологічних умовах і потребують допомоги.

У цій статті ми б хотіли продовжити порушену в попередній роботі тему, але поглянути на неї дещо з іншого ракурсу: де в чому її заглибити й одночасно розширити.

Ціль роботи.

Метою нашого дослідження в роботі стане аналіз такого багатозначного явища, як «катарсис» як етапу душевного зцілення людини. Чому саме етапу, а не результату, спробуємо поміркувати в рамках цієї роботи. Відштовхуючись від соціального аспекту даного явища, будемо намагатися вивести його розуміння на інший, більш широкий його рівень. Таке ж завдання пропонуємо ставити перед собою кожному викладачу літератури, якщо у нього є для цього необхідні знання і бажання застосовувати нові методи викладання.

Матеріали та методи дослідження.

Матеріалами для нашого дослідження стали праці з літературознавства та

езотеричної науки таких авторів, як Аристотель, Б. Брехт, Ф. Ніцше, Н. Михальська, Б. Щавурський, А. Берн, Дж. Діспенза, Дж. Кехо та багато інших.

Літературознавчі методи: метод систематизації та узагальнення літературно-критичного досвіду і проблемно-описовий метод.

Відомо, що дослідження катарсичної реакції розпочалося ще в античні часи. Аристотель був першим мислителем, який розпочав аналізувати природу та сутність цього явища. Як основний матеріал для свого дослідження він використовував трагедію: драму давньогрецького трагіка Софокла «Цар Едіп», вважаючи її одним з кращих взірців драматичного мистецтва.

Наступним етапом інтересу до теорії катарсису був Новий час. Два авторитетні літератори – класицист П. Корнель і просвітник Г. Е. Лессінг - обговорювали аристотелівське визначення катарсису й застосовували його у своїх творах на користь вибору раціоналістичного начала в людині.

Мислителі ХХ століття (А. Ф. Лосєв, В'яч. Іванов, В. В. Вересаєв, Л. С. Виготський) розвинули та збагатили уявлення про принцип дії катарсису й наголосили на розумінні духовно-психологічного життя, за Аристотелем, як вищої категорії «розуму». Його якість – бути «вічною сутністю, нерухомою та окремою від чуттєвих речей» [1, с. 205]. У розумі зникає поділ, по-перше, на безліч людських «я», а по-друге, на суб'єкт і об'єкт (тому розум не тільки суб'єктивно-психологічна субстанція, а й об'єктивна – духовна). «За Аристотелем, всі душевні сили, поступово звільняючись від потоку становлення, в якому вони тільки й можливі, перетворюються на певний духовний осередок, на розум, який... являє собою вищу зібраність всієї множини психічного життя, що розтеклося, на певне рухливе самодостатнє перебування в одній точці («точці сборки», як наголосив би К. Кастанеда).

<...> Очищення є стан духу, який піднявся вище вольових актів. Очищення відбувається не в моральному плані, а в розумі, якщо його розуміти як Аристотель» [1, с. 206]. За Аристотелем, для катарсичного переживання

необхідним є момент зосередження. У ньому відчуття відокремленого «я» розчиняється в єдиній духовній субстанції, зникає відчуття розколу світів зовнішнього і внутрішнього.

У момент найвищої напруги душа глядача настільки зосереджена на творі, що не відокремлює себе від нього. У цьому сенсі катарсис є злиттям суб'єкта і об'єкта: твору і людини, яка його сприймає.

Для стародавнього грека естетичні переживання катарсису в театрі були елементом полісного життя. На це вказує кругла форма та значні розміри театру. Куля є ідеальною фігурою, оскільки всі точки її поверхні рівновіддалені від центру. Проте дивовижною куля є не тільки з погляду геометрії, а й з точки зору психології: у свідомості це зразок єдності й цілісності. Їй уподібнено й грецький Космос. А театр прагне космічної подоби, існує як «мікрокосмічна» модель.

Через геометрію кулі облаштування грецького театру втілювало й соціальну гармонію – ідеал демократичного суспільства. Особливості будови театру дозволяли приблизно однаково з усіх місць чути і бачити виставу, тож, і тут реалізовувався принцип рівноправності громадян. Глядачі сиділи один проти одного і споглядали не лише сцену, а й практично все населення поліса. Це сприяло відчуттю його єдності.

Не лише форма театру, а й зміст драм передбачали єднання глядачів. Ф. Ніцше бачить силу грецького театру в поєднанні аполлонічного і діонісійського начал [2]. Діонісійські містерії включають магічне, сакральне переживання єдності людини з життям і смертю всього живого. Це досить «темний», хтонічний культ, який вимагає шаленої душі (недаремно Діоніс був богом виноробства). Душею давньогрецького театру виступала істина бога Діоніса: істина природи, яка вмирає, воскресає і весь час рухається по колу. До цих уявлень долучався й глядач. Але щоб культ став культурою (Аполлонічне начало), його треба «приборкати» тим, що Ф. Ніцше назвав буддійським терміном «покривало майя». Форма містерій мала прийняти універсальний вигляд і стати зрозумілим усім, що й сталося: театр успадкував від містерій

здатність об'єднувати людей у єдиному переживанні, хоча дія на сцені театру і культова дія за своєю силою були нерівними. У театрі між зображуваним на сцені і глядачем виникала дистанція, а засобом їхнього з'єднання виступала музика, що виконувалась хором, який у давньогрецькій драмі відігравав чималу роль. Музика в трагедії виступала засобом єднання глядача і актора, і завдяки їй весь театр перетворювався на єдиний універсум, космос.

Для театральної вистави важливим був і зміст п'єси: герой трагедії протягом усієї дії обов'язково перебував у суперечності з богами, долею чи полісом (іншими людьми). Так, діяти проти своєї долі й змінити те, що напроорокував йому оракул, прагне софоклівський Едіп. Але стосунки героя зі своєю долею особливо складні. Герой завжди відчуває поруч із собою щось, що набагато сильніше за нього, щось «дуже страшне», чим і є його неминуча доля.

Історично появу драми як виду мистецтва можна пояснити тим, що розпадається родова сутність, і самотійна особистість, що відтепер народжується, шукає своє місце у світі та усвідомлює міру своєї свободної волі. Хор у трагедії найчастіше радить героєві змиритися зі своєю долею, переживає за нього, намагається повернути його до життя космосу. Так, Едіп усвідомлює, що, намагаючись уникнути передбаченого, він виконує його. Але внаслідок своїх помилок Едіп стає носієм блага вже не для себе, а для оточуючих: там, де він помре, настане благоденство, наголошує Софокл. Шлях Едіпа – це набуті ним знання для людства: мудрий Едіп тепер уже перестає конфліктувати з долею, розкол між ним та іншими ліквідовано. Глядач, який глибоко співчуває Едіпу, сам у катарсичному переживанні відчуває смиренність перед долею. Тож, не лише естетичні засоби трагедії (хор), не тільки космоподібна форма театру, але й сам зміст трагедії служить єднанню полісної громадянської спільноти.

Цікаво, що давньогрецький театр з'являється в той самий час, коли зароджується філософія (VI ст. до н.е.) і відбуваються серйозні супутні соціальні зміни: згадуваний уже розпад родової громади та зародження особистості. Це період дуалізму: з одного боку, родова громада ще прагне повернути індивіда назад, у нього є бажання втратити межі відокремленого «я»

і знову повернутися до стану «ми»; з іншого боку, неминуче посилюється індивідуалізація свідомості та поведінки людини, і, хоча це лякає, за усвідомленням своєї долі майбутнє.

Відтак, катарсис виводить людину зі звичного стану, щоб повернути її до життя іншою, чистішою і кращою. У катарсичному переживанні є момент єднання глядачів у єдине ціле й одночасне становлення особистісного «я» кожної людини.

Давньогрецький театр втілює в собі безліч видів з'єднання: героя з долею; драматичної дії з глядачем; глядача зі світопорядком; глядачів між собою як громадян поліса; всіх разом із космосом. Катарсис, що переживається колективно чи особистісно в грецькому театрі, – це глибоко соціальний феномен. Він не для розваги, а для того, щоб виступити важливим посередником у соціальній комунікації, яка створює суспільство. Катарсис стає суспільною формою єднання полісу в родовій, державній і соціальній цілісності.

У середньовіччі певним об'єднуючим началом і соціально-комунікативною функцією катарсису стає карнавал [3]. Якщо за часів античності катарсичні практики носили переважно трагедійний характер, то в середньовічному карнавалі здебільшого діяло комічне катарсичне начало. М. Бахтін пише, що карнавал мав на меті перевернути звичне, у тому числі й мораль, релігію і соціальні структури, догори сподом й злитися з ними в карнавальному сміху, де, як зазначає вчений, немає поділу на того, хто сміється, і того, над ким сміються. Кожен сміється над собою, іншими та існуючим порядком. Світ середньовічної пересічної людини виглядає як нескінченна ієрархія, в якій сама людина займає незмінне низинне місце. Руйнуючи ієрархію на певний час, людина може далі жити за існуючих умов. А сміх дозволив їй відчувати необхідність своєї присутності в соціальній структурі. Коли дурень чи блазень одягається королем, пастирем чи знатним князем і жартує сам із себе, а разом з ним сміються й інші, відбувається приблизно те саме, що і в грецькому театрі. Будь-який громадянин в театральній-представленій формі бачить перед

собою всю соціальну структуру, яку представляє карнавал. В обох випадках мистецтво об'єднує людей, але в стародавній Греції це відбувається за рахунок трагічного катарсису, а в середньовіччі – комічного.

Обидві ці катарсичні практики мають колективний характер. Це означає, що і театр, і карнавал захоплюють все суспільство цілком.

З початком Нового часу відбувається перехід від колективних катарсичних практик до індивідуальних. Колективне, спільне переживання так само має цінність: безперечно, приємніше сходити в театр або в концертний зал, ніж переживати катарсис наодинці. Але функцію об'єднуючих катарсичних практик тепер перенесено всередину суб'єкта. Сучасна людина в катарсисі переживає єднання з самою собою, бачить себе як певну цілісність. Відтак, катарсис перестає бути колективною естетичною практикою й стає глибоко індивідуальною. Пережити катарсис наодинці, звичайно, можуть не всі, відтак це стає ознакою сформованої особистості. І збирає катарсис наразі вже не громадську єдність, як за часів античності, а внутрішній особистісний світ людини. Відтепер у катарсичному переживанні для кожного є можливість трансцендування, подолання та оновлення себе самого. У зіткненні з мистецтвом особистість поєднується з буттям, дечим сакральним і водночас перебуває тут і зараз в цьому земному світі.

У Новий час функцію катарсису принципово змінено: одвичний конфлікт, відбитий у класицистичній трагедії П. Корнелем і Ж. Расіном, – боротьба між обов'язком і почуттями героя – повинен бути вирішений на користь обов'язку, тобто раціоналістичного начала в людині, утім як і у творах просвітників (Г. Е. Лессінг, Вольтер, Д. Дідро) раціоналістичне начало також має завжди перемагати.

Принципово нову позицію громадського призначення театру в 30-і роки ХХ століття відстоював німецький драматург Б. Брехт, зачинатель «епічного театру». У 1920-ті роки німецький режисер Е. Піскатор протиставляв сучасний театр «аристотелівському» – драматургії, заснованій на драматичній напрузі, створенні сценічної ілюзії та глядацькому співпереживанні почуттів і вчинків

героя. Б. Брехт посилює тезу Е. Піскатора: заперечуючи аристотелівське вчення про катарсис, він прагне повернути театру свого роду просвітницькі функції. Театр має стати школою глядача, пробуджувати його соціально-критичну активність. Публіка покликана не насолоджуватись ілюзорними радощами чи стражданнями, а через спектакль визначати своє ставлення до актуальних подій суспільного й політичного життя. «Епічний», у цьому сенсі, – такий, що охоплює чималий соціально-історичний матеріал. Не задовольняючись фрагментом дійсності, «епічний театр» прагне показати її всеосяжно, «філософськи». Авторська думка має провокувати думку глядача. Тож, Б. Брехт ставить за мету перетворити глядача зі споживача на співтворця. Для цього він вводить прийом «відчуження», сенс якого полягає в презентації добре знайомого глядачеві явища з несподіваного боку. Розвінчання «великих» істин Б. Брехт досягає різними способами. По-перше, за допомогою проекції різних фотографій та написів, а також змінами декорацій, які відбуваються на очах у глядачів – так він руйнує ілюзію подій, що зображуються на сцені. «Документалізація» театру – відповідь на виклик сучасності з її культом кінематографу та газетних новин. По-друге, Б. Брехт знижує драматичну напругу, вводячи у п'єсу особливі функціональні сцени. Для фіксації уваги глядача на найважливіших, на його погляд, думках Б. Брехт вводить у п'єсу «зонги», хори, безпосередні звернення акторів до глядачів.

Ці теоретичні розробки автор втілює у драмі «Матінка Кураж та її діти» (1939) – хроніці Тридцятирічної війни. Матінка Кураж віддала війні своїх дітей: Катрін, Ейліфа та Швейцеркаса, але так нічого й не зрозуміла, продовжуючи на ній заробляти. У фіналі вистави, поставленої Б. Брехтом після 1945 р. зігнута старезна Кураж тягне на собі фургон в один бік, а сценічне коло – коло історії, коло життя, коло долі героїні - обертається в інший. Це означає, що Кураж свій урок не засвоїла, вона знову готова плестись у хвості солдатського обозу, адже, як і раніше, думає, що вона годувальниця родини. Для Б. Брехта важливішим є те, щоб прозрів глядач і зробив правильний вибір з усього побаченого. Б. Брехт змушує замислитись над простими речами, на які до нього драматурги не

звертали уваги. Ідейне новаторство автора полягає в тому, що він змінив взаємодію між персонажами і глядачами, які відтепер не співчували персонажам, адже співчуття з цього часу є необов'язковим, – важливішим є співучасть до долі дійових осіб та оцінка правильності прийнятих ними рішень. Б. Брехт створює ситуації болючі й суперечливі. Герой не в змозі вийти з кризи, індивідууму не під силу те, що необхідно змінити самому суспільству, усьому людству разом.

Позбавленим катарсису виявилось й мистецтво постмодернізму. Постмодерністи, завдяки гіркому історичному досвідові, переконалися у марності спроб поліпшити світ, втратили ідеологічні ілюзії, вважаючи, що людина позбавлена змоги не лише змінити світ, а й досягнути, систематизувати його, що подія завжди випереджає теорію. Прогрес визнається ними лише як ілюзія, з'являється відчуття вичерпності історії, естетики, мистецтва.

Принципи повторюваності й сумісності перетворюються на стиль художнього мислення з притаманними йому рисами еkleктики, тяжінням до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції, алюзії. Митець має справу не з «чистим» матеріалом, а з культурно освоєним, адже існування мистецтва у попередніх класичних формах неможливе в постіндустріальному суспільстві з його необмеженим потенціалом серійного відтворення та тиражування.

Література постмодернізму беззастережно користується естетичними надбаннями будь-якої культури. Їй притаманний принцип вибудови тексту із матеріалу літературних реалій так само органічно, як із наданого об'єктивною реальністю. Тому металітературність, інтертекстуальність стає однією з ознак постмодернізму, який схильний цитувати і самоцитуватися, іноді оперує цілими блоками багатозначних цитат. Утім його основна мета – не компонувати цитати у певну структуру, а їх переоцінювати і пародіювати, «перелицьовувати». Засадниче прагнення при цьому – створити не метатекст, а інтертекстуальність. «Іронія, метамовна гра, переказ у квадраті» – таке визначення дає постмодернізмові італійський майстер У. Еко [4].

Сучасне масове мистецтво, як і постмодернізм, прагне зняти особистісне

начало з людини, яке в умовах швидкого темпу життя стає важким тягарем для неї, оскільки та втрачає свої особистісні якості. Здавалося б, масове мистецтво повинне відтворювати колективні практики, але як результат: вони не об'єднують людей, адже ті відчують себе однаковими й самотніми в натовпі. Якщо сенс середньовічного карнавалу був у спробі зрозуміти іншого у соціальній ієрархії, то сенс масового мистецтва полягає в усуненні цього іншого, відмові в його існуванні. У масовому мистецтві нерідко зникає й особистісне начало, і мотив єдності людини та суспільства.

Тож, можливість катарсичного переживання в некласичному мистецтві ставиться під питання. Якщо класичне мистецтво пропонувало людині ідеали, яких можна було прагнути, то некласичне мистецтво нерідко створює антиідеали. Коли світ настільки жорстокий і цинічний, що не вірить в Істину, Добро, Красу, мистецтво може лише показати найгірше в естетичній формі, що, можливо, зруйнує цинізм та байдужість глядача.

Ю. Крістева виявляє в сучасному мистецтві буквально фізіологічний катарсис, що вириває все погане з душі і тіла людини. Художній твір діє в такий спосіб, щоб викликати в глядача почуття неприйняття (нудоту, огиду тощо), зокрема неприйняття чогось у собі. У цьому неприйнятті немає остаточного варіанта того, яким має бути людське «я». Та «катарсис відторгнення» містить імпульс пошуку. Некласичне мистецтво передбачає для людини можливість самому завершити катарсичну дію вже за межами художньої реальності [5].

Щодо сучасного мистецтва інколи неможливо сказати, чи є той чи інший артефакт художнім твором чи естетичним (соціальним, етичним тощо) експериментом. Глядачі найчастіше втягуються в такі експерименти на правах «елементів твору». Відтак, художній феномен не має чітких меж. Натомість про письменників говорять «скриптор»; сучасний художник нерідко виступає частиною артефакту, як і глядач. У кращому разі автор виступає як ініціатор твору, а «дотворити» сам твір «тут і зараз» може постсучасний глядач, слухач, читач.

Відсутність чітких меж естетичних феноменів та уявлення про смерть

художника нашо́вхують на думку про катарсис як відкладену подію. Можливо, що сучасне, принаймні постмодерністське мистецтво створює не твори, а Твір? Іншими словами, якщо немає авторів-суб'єктів і навіть немає справжніх глядачів, якщо кожен художній артефакт знаходиться в постійному становленні, то, можливо, в сучасному мистецтві складається Твір майбутньої культури з усього того, що створено різними людьми? Оскільки ще немає завершення творчого акту, який сьогодні роздроблений на безліч фрагментів; їх ще доведеться збирати? Адже збирання такого Твору – процес довгий і драматичний, і катарсичний потенціал, закладений у ньому, можливо, виявиться «після»? І тоді не сучасник, а нащадок стане його справжнім учасником?

А можливо, відповіді на ці питання криються в іншому, у дещо зміненому, як у дзеркалі відображення, тлумаченні катарсису. «Побачить світ в піщинки лоні» / І небо в квітці луговій; / Відчуть безмежність у долоні / І вічність – в змигу одним вій» [7]. Цей вірш поета-романтика ХІХ століття В. Блейка свідчить про стан самадхі, який людина може досягти при певному намірі. Це стан просвітлення, в якому зникає сама ідея індивідуальної свідомості, стан, коли людина перетворюється на чистий стан буття, який об'єднує самого спостерігача і те, що він спостерігає у собі чи в навколишньому середовищі, припиняючи існування самої концепції дуальності.

Інколи минають роки, перш ніж людина вперше стикнеться з цим станом хоча б на коротку мить, але після цього вона вже ніколи не забуде дивовижний досвід і прагнучиме його повторення. Те, з чим людина стикнеться, зазирнувши по той бік добра і зла, буде лише першою стадією самадхі. Такий стан може тривати від кількох хвилин до кількох днів, але у ньому ще свідомість не розчинено, вона ще не стала єдиною з Абсолютом, хоча вже торкнулася й побачила його.

Наступний рівень просвітлення – коли практикуючий повністю злився з Абсолютом, його свідомість перестала бути окремою від Вищого Я, і Абсолют та практикуючий стали єдиним цілим. Це той стан, коли перебуваючи у фізичному тілі, у грубій фізичній реальності, людина ввійшла в стан

самадхі - стан найвищого просвітлення, розчинення в бутті. І цей стан уже не може бути втрачено. У цьому виді самадхі адепт не втрачає стан осяяння навіть під час виконання побутових справ. Потрапляючи в стан самадхі, людина відкриває нові виміри, відчуває їх, відбувається щось схоже на розширення її свідомості, але вона не переходить до них, хоча може їх бачити (стан сідхі). У цій же реальності її досвід стає глибшим: вона відчуває те саме, але в більш глибокому розумінні й не позбавляючись розуму.

Переживання певного типу самадхі не означає, що людина звільнилася від Світобудови. Це просто новий рівень досвіду. Це схоже на те, що колись вона була дитиною, і у неї був один досвід, коли стала дорослою – з'явився інший.

Хтось може увійти в певний стан самадхі й залишатися в ньому роками, тому що це приносить задоволення. Немає простору, ні часу. Немає жодних тілесних турбот. Людина певною мірою подолала фізичні та психологічні бар'єри. Але це також лише тимчасово. Як тільки вона виходить з цього стану, вона знову зазнає голод, їй треба поспати – все повертається.

Самадхі, безумовно, має свої переваги. Такий стан може багато що запропонувати людині.

Самадхі можна переживати перед досягненням Визволення. Справжнє самадхі є, тільки якщо ви знаєте Себе. Тільки самадхі може відкрити Істину. Думки накидають покривало на Реальність і тому вона не усвідомлюється такою, якою є. У самадхі існує лише почуття «Я є», думок немає. Переживання «Я є» означає бути спокійним. Спокійна ясність, позбавлений метушні розум – міцна основа Визволення. Щирим намаганням знищити оманливі розумові шуми самадхі переживається як мирна свідомість, внутрішнє світло. Різниця між внутрішнім та зовнішнім самадхі полягає в тому, щоб утримувати Реальність, споглядаючи зовнішній світ, але не реагуючи на нього. Це тиша океану без хвиль. Внутрішнє самадхі передбачає втрату свідомості тіла. «Тіло стало інструментом душі», – пояснюють деякі гуру. Людина єдина з Абсолютом, а душа її вийшла з колеса сансари.

Самадхі - це усвідомлення, що розум злився зі своїм джерелом, Серцем, і зараз нерухомий, хоча й існують деякі думки, і почуття мають певну активність.

Якщо людина вийде за межі інтелекту, то стане непохитною. Це не означає, що вона втратить здатність розрізняти. Якщо людина втратить розрізняючий інтелект, вона збожеволіє. У стані самадхі розрізняючий інтелект працює ідеально, але в той же час людина вийшла за його межі. Вона не проводить відмінностей – вона просто знаходиться тут і зараз та бачить життя таким, яким воно є. Як тільки людина відкидає свій інтелект або виходить за його межі, відмінностей немає. Все стає одним цілим – це реальність. Подібний стан дає досвід «єдності» існування, єднання всього, що є.

Весь духовний аспект полягає в тому, щоб вийти за межі встановлення відмінностей та інстинкту виживання, які призначені лише для фізичного боку життя. Самадхі – це стан незворушності, при якому інтелект виходить за рамки своєї звичайної здатності розрізняти. Двоїстість того, що є, і того, чого немає, подолано. Людина перетнула кордон і відчула те, чого немає – те, що не має форми, контурів, атрибутів, якостей – нічого.

Вся Світобудова, безліч форм творіння існують лише доти, доки є інтелект. Як тільки людина розчиняє свій інтелект, все розчиняється в єдиному цілому. Чи не про те саме говорив і Аристотель, називаючи розум «вищою категорією», в якій зникає поділ на безліч людських «я»? Отже, все для катарсису? І від катарсису до самадхі, щоб потім знову у зворотньому напрямку і так нескінечно...

Результати та обговорення.

Отже, звернення до такої теми, як терапевтична функція катарсису, дає нам можливість засвідчити, що результати подібних досліджень покликані ділитися набутим досвідом й потребують обговорення фахівців.

Висновки.

Застосування таких методів навчання, як терапевтичне читання, дозволяє студентам не тільки краще засвоювати навчальний матеріал, витративши значно менше часу на його опрацювання, а й пройти психотерапію й міцно закріпитися

у своєму здоровому психологічному стані завдяки розумінню катарсису і самадхі.

Створене у такий спосіб навчання виконує не тільки освітній комплекс навчально-наукових завдань і відповідає своєму освітньому призначенню, але й використовує терапевтичні функції читання художніх творів у процесі викладання курсу «Історія зарубіжної літератури».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. История эстетической мысли: в 6 т. – М.: Искусство, 1985. – Т. 1. Древний мир. Средние века. – 463 с.
2. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Соч. в 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – 829 с.
3. Иллюстрированная история мирового театра. – М.: БММ АО, 1999. – 582 с.
4. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.
5. Еко // Універсальний словник-енциклопедія. 4-те вид. – К. : Тека, 2006.
6. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
7. Блейк В. // Універсальний словник-енциклопедія. – 4-те вид. – К. : Тека, 2006.