

МАСКА Й МАСОЧНА КУЛЬТУРА У ВТІЛЕННІ СПІВПРИЧЕТНОСТІ САКРАЛЬНОМУ

Анотація. Масочна культура розглядається у зв'язку із архаїчним мисленням та містериальною традицією та аналізуються її зв'язки із театром і карнавалом. Звертається увага на роль маски в сучасній культурі та, зокрема, постмодерні. Загалом, масочна культура трактується у ключі філософської антропології та метаантропології, як маркер архетипічного долучення до певних сенсів та цінностей.

Ключові слова: маска, роль, архетип, маніфестація, сакральне, співпричетність.

Аннотация. Масочная культура рассматривается в связи с архаическим мышлением и мистериальной традицией и анализируются ее связи с театром и карнавалом. Уделяется внимание роли маски в современной культуре и, в частности, постмодерне. Масочная культура предстает в ключе философской антропологии та метаантропологии, как маркер архетипической сопричастности неким смыслом и ценностям.

Ключові слова: маска, роль, архетип, манифестация, сакральное, сопричастность.

Annotation. Mask culture is considered in connection with archaic thought and mysterial tradition; its correlation with theatre and carnival is analyzed. The author gives consideration to the role played by masks in modern culture in general and, particularly, in post-modern one. Mask culture is shown from the point of view of philosophic anthropology and meta-anthropology, as symbol of archetypical belonging to some concepts and values.

Key words: mask, role, archetypes, manifestation, sacral, participation.

Питання маски й масочної культури здавна привертає широку увагу дослідників та слугує приводом для наукових дискусій з того, яким чином пов'язані між собою поняття «роль», «маска», «карнавал» та як вони співвідносяться із дорученням до священного в сучасному десакаралізованому світі. Широко відомі наукові погляди на означене питання М. Бахтіна, М. Еліаде, В. Даркевича, Н. Гуревича, К. Леві-Стросса. Поява інтересу до гри та маски в культурі та бутті особистості через діяльність психологічних шкіл психодрами й символдрами актуалізували означене питання як засіб пошуку людиною своєї суті й «Самості». По новому розкривають зв'язки маски, ролі й карнавалу із співпричетністю сакральному в Х-XXI столітті О. Голозубов та О. Баркова. Але в зв'язку із вже згаданою десакаралізацією сучасного світу масочна культура знецінюється та вважається «звичаяєм» та екзотичним атрибутом карнавалізованих свят. Тоді як її проникнення до культури та філософії осмислення буття є набагато глибшим. Що зумовило основні цілі означеної статті: вивести роль маски й масочної культури як зберігачів основних паттернів доручення сакральному, описати прояви масочної культури в сучасності, вивести значення маски й масочної культури в подоланні буденності й долучення сенсовідтворенню буття особистості в ігровому вигляді.

Аналізуючи стосунки між людським та сакральним, можна дійти висновку, що повторювати священне, вводити його у свою реальність через наслідування є частиною людської природи. Мірча Еліаде називав це «imitatio dei» [16, с. 742-776]. Можливо, це один з варіантів реалізації потреби людського в божественним.

Окремий аспект ролі реалізації imitatio dei актуалізується через маску. Адже закриваючи нею своє обличчя, людина оголює сакральне в собі задля глибокого вживання у священну роль. Маскам в архаїчному образі світу властиво саме маніфестувати сакральне, трансформуючи буденність і претендуючи на предметне втілення образів божественного буття, які існують для глибокого вживання у них і трансформацію буденності через священну гру. В архаїчному мисленні маска є матеріалізованим зліпком із обличчя божества й матеріальним же інструментом для правлення священної гри. В психології ж маска може розумітися в якості: «Маска - це «ролі, у якій ми застигли», «зашкарублість» якої мовить про те, «...які нерозроблені та нерозвинуті частини-ролі (parts) існують всередині нас...» [9, с. 37].

Значення маски, як чогось приховуючого та неширокого – набуття Нового Часу. До її формування в європейському суспільстві висновки М. Еліаде про визначну особливість «масочної культури» як абсолютної трансформації людини в позамежне створіння [16, с. 167]. Міф та міфічний «час Воно» актуалізується як містерія через imitatio dei, наслідування, повторення дій божества в ігровій формі (якщо брати до уваги сенсовий зв'язок понять «гра» та «відігрування»). Маска постає в ньому як оголена символічність ролі дії та існує певний «маркер» священної ролі в прадавніх ритуалах. Зняття масок (подекуди ритуальне) припиняє «гру безладу», як ритуально-рольове втілення Хаосу (наприклад, в тому ж карнавалі). Символічно це відповідає народженню нового Космосу з Хаосу (задля цього й затівалися «ігри безладу» в тих самих прадавніх суспільствах, ці ж самі підсвідомі чекання спостерігаються в наших сучасників під час святкування символічних «порогових» свят на

зразок того ж Нового року). У самому бутті Хаос може співіснувати з Космосом. І рольова гра набуває в цьому аспекті значення певного елемента й «гаранту» гармонійності процесу означеного переходу від Хаосу до Космосу й навпаки. Більш того, сам перехід як такий відбувається через неї. На символіко-архетипічному рівні це відповідає кадуцею, який тримає в руках Гермес. Таким чином, окремий аспект рольової реалізації *imitatio dei* актуалізується через маску. Адже закриваючи нею своє обличчя, людина оголює сакральне в собі задля глибокого вживання у священну роль. Маскам в архаїчному образі світу властиво саме маніфестувати сакральне, трансформуючи буденність і претендуючи на предметне втілення образів метагранічного буття, які існують для глибокого вживання у них і трансформацію буденності через священну гру. Значення маски, як чогось приховуючого та неширокого – набуття Нового Часу, про що мова піде у відповідному розділі. До її формування в європейському суспільстві висновки М. Еліаде про визначну особливість «масочної культури» як абсолютної трансформації людини в позамежне створіння [16, с. 167]. Що обумовлює її як важливий інструмент рольової культури. Особливо в аспекті священної гри.

Можна навести в якості прикладу далекодійний театр, який до двадцятого століття не існував без маски або гриму, який перетворює обличчя на маску. Це повертає нас до культури масок. «Першими втіленими боже-ствами китайської традиції були люди, медіуми, які надягали на себе маски предків і тим самим перевтілювалися в них... людина перевтілюється в духа, і як слідство, перевдягається та використовує маску... В китайській ритуальній культурі маска завжди грала особливу роль. Сьогодні вона пов'язується частіш за все з театральними виставами, однак театр має за джерело ранні ритуали... Це, скоріше, не приховуюча маска, але яка оголює, відкриває саме те, що є прихованим за буденним обличчям людини. Вона у концентрованому вигляді втілює сакральну суть людини, являючи... її істинний образ. Саме від цього пішов знаменитий театр масок... Навіть у китайське середньовіччя, значно менше містифіковане й окультне, але досі сакралізоване за своєю суттю - цей мотив маски як «істинного обличчя» знайшов своє втілення у китайському театрі... Маски пекінської драми носять характер архаїчної символіки, яка проступає, наприклад, у знаковості кольорової гамми» [8, с. 186, 193].

В карнавалі ж відбувається зворотня сакралізація, коли підкреслено буденний предмет (мітла, товкач, відро, кошик, горщик) тимчасово набуває статусу священного та на час карнавалу може бути посохом для «єпископа дурнів» чи «короною» для «короля дурнів». Зворотній сакралізації в карнавалі підлягає й сама маска. В архаїчному ритуалі та його проявах у сучасному світі маска, приховуючи обличчя, оголює священне, космічне в людині. В карнавальному прояві екзистенційної рольової гри маска оголює комічне, блазнівське, «дурне».

Стосовно пізніших часів, впадають в око такі ознаки-маркери масочної культури в «галантному столітті» й столітті XIX як, власне, потяг до маскарадів, театралізація й знакова «інтригуюча» поведінка. Через поступовий розвиток кризи релігійної свідомості виникають певні ознаки розриву із сакральним. Через що ідея про людину як об'єкт гри фатуму й того, що сам світ є грою, набуває виняткового значення й певного відтінку трагічного напруження. Рольові чинники карнавальної культури продовжують себе у маскараді, як жвавою відіграванні вищенаведеного «світового ладу». Страхітливий відтінок усвідомлення себе й світу як елементів малозрозумілого «театру буття» карнавально-рольовим чином перетворюється на гру. Але, якщо в середньовічному й ренесансному карнавалі за допомогою гри інфернальне перетворювали на комічне, то в Новий час тим самим чином намагаються трансформувати ілюзорність буття, саму Безодню на ігрову таємничість буття. Недарма у славетному венеціанському карнавалі першою була створена трохи інфернальна за зовнішнім враженням маска «баутта» й настільки популярним у «Галантному столітті» був варіант маски «вольто», який зображує «маску в масці». В XIX столітті, а надто в філософії й творчості символізму, роль маски як визначного чинника рольової поведінки людини посилилася й поглибилася. Причому «маскою» могло вважатись і реальне обличчя людини-іграшки буття, яка є повністю розчиненою у «правилах гри». Прихована архетипічна сила маски набула в розумінні людини XIX століття певного внутрішнього надриву з відтінком романтизації, властивого естетиці та рольовій культурі епохи. Тим не менше, починаючи від «Галантного століття», Європа охоплена модою на маски. У тій же самій Венеції маски не носили лише під час Посту. Так само в Європі намагалися носити маску чи не постійно. Часто маски були певними символічно втіленими в матеріальному вигляді соціальними типами. Загальна кількість венеціанських масок є незліченною. Але найвідомішими є Пульчинелла, П'єро, Колембіна, Арлекін, П'єдроліно, Бригелла, Дзанні, Баутта, Дама, Джокер, Кіт, Лікар Чума та Вольто, Лікар, Панталоне, Пульчинелла, Скарамучча, Тарталья... Типаж Дзанні відтворює комічного селяка. Бригелла й Арлекін осмислюються як «селяки-пройдисвіти». Паталоне – типаж старого пихатого скупого венеціанця-псевдорозумника. Дотторе (Лікар) є втіленням апофеозу псевдовченості. Капітан – грубий та дурний вояка.

Таким чином, можна зазначити, що соціальні типажі з середньовічного блазенського соті, де карнавальним чином перекиривляли всіх, хто складав і формував суспільство, у «Галантне століття» набули більш універсального значення та певної естетизації. Однією з причин популяризації венеціанських масок вважають епідемію чуми та повір'я, нібито смерть може не впізнати людину під маскою та пройти повз [11]. У довгоносій масці можна було закладати тампони, просякнуті ефірними маслами, які намагалися використовувати в якості антисептиків. Надалі ж у масках звикли ходити всюди. До того ж «Завдяки їй, стиралися всі ієрархічні соціальні розбіжності. Бажання змінитися й сховати своє обличчя... народилося з бажання трансформувати дійсність. У венеціанській масці втілено ігровий чинник, який дозволяє вийти за межі реального життя... карнавальна стихія виправдовувала будь-які втілення. Приховане під венеціанською маскою обличчя дозволяє розкуто відкривати свої почуття оточуючим... Слід зазначити, що майже всі городяни вибрали б приховувати свої обличчя й без карнавалу. Венеція – місто відносно маленьке і сусідам необов'язково знати, куди ти пішов ввечері або з якого будинку вийшов вранці» [10].

Відомо, що найдавнішою та найпопулярнішою маскою венеціанського карнавалу ньюму була «Баутта» [11], яка складалася лише з білої маски, чорного доміно та чорного капелюха, що утримував маску на обличчі. «Баутту» також інколи називали «маскою-привидом». За статтею з того ж сайту, що супроводжує зображення «Баутти», сама назва маски походить від італійського «bau» – «опудало», «маска для лякання», італійський аналог «бабая», яким лякають неслухняних дітей [11]. При дещо інфернальному враженні від людей у бауттах, вони настільки увійшли у моду, що у 1836 р. вийшов закон, що регулював носіння маски, за яким людині у масці заборонялося проявляти агресію, непристойно поводитися, носити будь-яку зброю, а також за першою вимогою поліції зняти маску та йти у відділок [11]. Адже однаковість постатей у бауттах, яка перетворювала того, хто надягнув таку маску, на всевідомого та всебезвісного «синьйора Маску», для якого не існує меж або перепон. У відповідній статті енциклопедії «Карнавали. Праздники» надзвичайну популярність фантастичної та дещо інфернальної баутти тлумачиться таким чином: «...для венеціанця саме тут приховувалася особлива перчинка - пронизливість щастя жити сьогодні, зараз, коли скинуте страхітливе обличчя раптом відкриває красеня із блискучими очима або милу дівчину, яка сяє посмішкою. А якщо старих – то тим радісніше звучав сміх: ми живі, ми граємо. Так своєрідно прадавній жах смерті був поєднаний із піднесеністю Воскресіння [11].

Венеціанський карнавал чи не найбільше з сучасних карнавалів відмічений духом театралізованої естетизації. За рахунок неї виразні напівсакральні-напівінфернальні маскарадні образи та їх взаємодія в безперервному мімічному діалогові сприймаються явищем мистецтва. У вищенаведеній енциклопедії «Карнавали. Свята» венеціанський карнавал описується як «... відмічений знаком меланхолії, яка здавна вважалася певним передворчим станом. Не випадково на карнавал злітається вся творча еліта...» [10]. До того ж це посилюється особливим підходом маскаєри (майстри карнавалу) до створення образу кожного нового «синьйора Маски». Нерідко носити маску та відігравати втілений нею символічний образ навчає професійний актор [10]. У венеціанському карнавалі рольова гра нерозривно поєднана із творчістю й мистецтвом. І це робить венеціанський карнавал архетипічно самобутнім та самостійним явищем із живою традицією. Його образний лад та рольові особливості надають докази про можливість актуалізації рольової гри та сучасної рольової гри в строгому сенсі слова як культуротворчого явища.

Карнавал у Ріо-де-Жанейро також набув статусу всесвітньо відомого видовища. Але його реалізація карнавального буття відійшла від рольових та архаїчно-сакралізованих чинників настільки, наскільки це можливо, щоб сам карнавал при цьому продовжував залишатися карнавалом. Карнавальні свята є привнесеними у Ріо португальцями, й першопочатково нагадували типове дійство на основі сатурналій [7, с. 31]. Оскільки європейці прибули у Латинську Америку на кораблях, то й у бразильському карнавалі він символізує корабель Христофора Колумба, «корабель мрії» [7, с. 33]. Бразильський карнавал відзначається безмежною розкішшю зовнішніх атрибутів, шат, тощо. Але в ньому немає місця маскам. Основний сенсовий акцент з карнавально-рольового дійства перенесено на видовищний. Більше того, на професійно-видовищний. Адже основною частиною цього свята є видовищна презентація шкіл самби та їх змагання. Від карнавального архетипу залишилися лише постаті карнавального «короля Момо», блазня Маландро та королеви карнавалу. Втім, останню вибирають на основі жорстких конкурсів краси, а король є настільки номінальною постаттю, що до 1967 р. взагалі був розрядженою лялькою [7, с. 34]. Тобто у випадку із бразильським карнавалом відбулося максимальне замінення священної рольової гри професійною (на зразок естрадних дійств). Якби звичайні городяни не святкували на вулицях карнавал згідно сучасним, значно пом'якшеним сатурналіям та не постать блазня-балагура Маландро, трансформація була б повною.

Чи не найбільш повно збереглися карнавальні традиції в мексиканському Дні Мертвих, що продовжується як багатоденне дійство на основі Дня Всіх Святих (1 листопада) й Дня поминання (2 листопада). Єдина можлива «маска» для Свята Мертвих – це «калавера» (череп). Калаверами ж називають скелети. Зображення наряджених калавер, які живуть повноцінним життям і навіть мають людські вади розповсюджено в народній творчості. Як описано А. Кофманом у статті «Карнавал смерті», «Очевидним є те, що калавера є образом карнавальним, подвоєним, покликаним стерти межу життя й смерті, перевернути світ з ніг на голову, не змінюючи при цьому його суті... Образ калавери, безумовно, народився не без впливу індіанських традицій. Віра в те, що раз на рік душі померлих повертаються на Землю... була розповсюджена серед багатьох індіанських племен. А нерозривний зв'язок життя й смерті явлений в образі вагітної старої» [7, с. 53-54]. Показово, що М. Бахтін наводить приклад із античними гротесковими теракотовими статуєтками вагітних старих як комічний карнавальний амбівалентний образ «вагітної смерті», ритуального поєднання життя й смерті [7, с. 145]. І надалі А. Кофман наводить текст сороміцької народної пісеньки, герой якої, рятуючись від Смерті, «сміливо» оволодів нею як жінкою, і Смерть завагітніла [7, с. 54]. Це виглядає просто-таки ілюстрацією до вислову М. Бахтіна про амбівалентність життя-смерті.

В жодному із сучасних карнавальних свят немає такої явної веселої гри з образами потойбіччя та перетворення інфернального на комічне. Ігрове ставлення мексиканців до смерті є цілком закономірне: «Він актуалізує дуже прадавні, відмираючі (а в Європі й зовсім щезлі) пласти культури. Це стосується майже всіх елементів, як індіанської, так і європейської «генеалогії» свята. І тому День мертвих немов провал у часі: це свято повертає мексиканця до витоків, дозволяючи відчути, що він йде поруч із предками – індіанськими та іспанськими... Характерне ігрове ставлення мексиканця до смерті – є старанно культивованим національним міфом. Кепкування зі смерті стало для них символом самобутності, стратегією національного самоствердження...» [7, с. 56]. Можна також припустити, що карнавалоподібним це святкування могло стати під іспанським впливом. в карнавальному бутті над страшним сміються, з ним грають, його «перевертають догори дригом», і

воно втрачає свою фатальну владу над особистістю. Частково в це пояснює оновлююче значення карнавалу в людській культурі.

Карнавальна культура в рольовому і сенсовому аспекті є нероздільною з грою та сміховою культурою. Карнавал може існувати виключно у просторі екзистенційної рольової гри. Його існування у просторі професійної рольової гри можливе лише при комерціалізації самого явища. Він трансформує буденне буття на граничне. Осмислення можливого зв'язку карнавалу з метаграничним буттям відбувається у постмодерній «теології гри». Рольове відтворення буденного буття в карнавалі набуває відтінок гротескного відігрування буденної «серйозної» реальності як «світу навпаки». При щезненні з карнавалу ігрових та сакралізованих чинників він трансформується на інфернальний простір фантазму. Це явище може доповнюватися романтизацією зла та демонізацією самого карнавалу.

Карнавальна рольова гра за формотворчим принципом і найвищими цілями подібна до містерії, але в ній відтворення екзистенційної рольової гри та її суті відбувається через пародійне відігрування норм та законів формальної та професійної рольової гри. Його оновлююче значення полягає в ігровому оживленні втрачених сенсів через святкове втілення їх у «світі навпаки» та знесмисленні інфернального комічним.

Карнавалізоване осмислення людини як «іграшки буття» у «світі-грі» стає трагічним із втратою усвідомлення сакральності буття і стає радісно піднесеним при актуалізації втрачених цінностей та священної гри.

О. Голозубов пише, що «Карнавал відкритий всім формам ігрової та сміхової культури й сам є однією з них, або навіть тією основою, на якій виникають всі інші» [2, с. 408]. Якщо ж пригадати наведений вище розділ про роль гри в ритуалі, то доцільним буде конкретизувати вислів О. Голозубова, що карнавал може бути тією ігровою основою, на якій виникають всі інші форми сміхової культури. Тобто, поставити рольову гру як структурно-сенсову основу того ж карнавалу.

Так само як гра і містерія, карнавал формує «тимчасовий простір» і «тимчасову реальність» для розгортання дійства. Як і у випадку містерії, маска є маркером означеного «другого світу», цієї «тимчасової реальності».

За логікою архаїчних свят люди починають ритуальне відігрування первинного «Часу Воно» тоді, коли, за логікою сакральної святковості, межа буденного та священного стає прозорою та проникною. Та ж сама логіка застосовна й до карнавалу, але сакральному відігруванню піддається «Країна Дурнів», де «вічні сатурналії» поєднані з «вічною глупотою». Але сам собою блазень не є просто дурнем або психічно хворим. Він перебуває «у ролі», яка сама собою є фокусуючим і формуючим фактором карнавального буття. Та носить відповідну маску. Більше того його роль є роллю у священній грі. За словами О. Голозубова, «Постать блазня... концентрує в собі... проблеми... сакралізації й десакралізації, і вона ж утримує потенціал для їх вирішення» [2, с. 33]. Існує вислів, що «Теологія радості, сміху та блазенства в культурному просторі постмодерну стає місцем зустрічі двох процесів – сакралізації карнавалу та карнавалізації сакрального» [2, с. 450]. Таким чином, сакралізація гри та карнавалу сприяє актуалізації їх культуротворчого й сенсотворчого екзистенціального потенціалу в сучасному світі та запобігає внутрішній стагнації цінностей у людській особистості й суспільстві.

Маркером же подолання буденності й архетипічного долучення до актуалізуючої співпричетності поза межному сакралізованому простору є маска. Тому і в XX-XXI столітті інтерес до маски та масочної культури зростає та не обмежується лише театральними дійствами, сакральними та святковими дійствами й, власне, існуючим у наші часи Кельнському (повністю відповідає середньовічному), Венеціанському, Бразильському чи Мексиканському «Святу Мертвих». Актуалізуючись також у постмодерних перформансах та інших мистецьких проявах, арт-терапії, символічно маніфестуючись у вигляді «застиглого втілення ролі» чи, навпаки, «втіленій співпричетності екзистенціальному сенсовідтворенню». Причому, в широкому розумінні «маскою» може вважатися особливий тип макіяжу, татуювання, особливий тип малюнків на тілі, поведінковий паттерн, рольова одиниця поведінки тощо.

Таким чином, маска чи будь-який її символічний прояв є ознакою подолання буття буденного [13], рольової актуалізації граничного буття [14] та можливості рольової співпричетності метаграничному буттю [12]. І тому несе в собі маркер архетипічного долучення до вибраних певних сенсів та цінностей. Через маску та масочну культуру особистість отримує можливість сконцентрувати свій внутрішній образ як втілення своєї ролі в буттєвому карнавалі сенсів або віддзеркалення священного в своїй душі та спонукати себе до сенсовідновлення. Причому, характерним є те, що відбувається означене доручення співпричетності до сакрального в ігровому вигляді. Подальше дослідження теми відкриває перспективу нового осмислення ігрових основ буття особистості й відкриття більш глибоких культурно-філософських основ існування маски й ролі в сучасній культурі.

Список використаної літератури

1. Альбедиль М.Ф. Стихия праздника / Карнавалы. Праздники / [Ред. группа: Т. Каширина, Т. Евсева] // Самые красивые и знаменитые карнавалы и праздники. – М.: Мир энциклопедий, 2005. – С. 5-25.
2. Голозубов А.В. Теология смеха как феномен западной культуры (Монография) / А.В Голозубов. – Харьков: Т.О. «Эксклюзив»; 2000. – 468 с.
3. Даркевич В. П. Народная культура Средневековья: пародия в литературе и искусстве IX - XVII вв. / В.П. Даркевич. – М.: ООО «ИТИ Технологии», 2004. – 328 с.
4. Дживелегов А., Бояджиев Г. История западно-европейского театра. [Электронный ресурс] / Дживелегов А., Бояджиев Г. – М.-Л., 1946. – с. 613. – Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/istoriya-zaradnoevropejskogo-teatra/index.htm>.
5. Козинцев А.Г. Человек и смех / А.Г. Козинцев. – СПб.: Алетейя, 2007. – 236 с.
6. Колязин В. Ф Карнавал в Германии и других немецкоязычных землях / В. Ф. Колязин // От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. – М.: Наука, 2002, С. 88-118.
7. Кофман А. Карнавал смерти / А. Кофман // Карнавалы. Праздники / [Ред. группа: Т. Каширина, Т. Евсева]. - М.: Мир энциклопедий, 2005. – С. 52-55.
8. Маслов А. А. Китай: Колокольца в пыли: странствия мага и интеллектуала / А. А. Маслов. – М.: Алетейя: Культурный центр «Новый Акрополь». 2005. – 376 с.
9. Холмс П., Карп М. Психодрама: вдохновение и техника / П. Холмс, М Карп // [Под ред. П.Холмса и М.Карп. / Пер.с англ. В.Мершавки и Г.Ченцовой]. – М.: Независимая фирма «Класс». Библиотека психологии и психотерапии. Выпуск 19. 2009. – 288 с.
10. Чернова А. Карнавал утонченных душ / Карнавалы. Праздники / [Ред. группа: Т. Каширина, Т. Евсева] // Самые красивые и знаменитые карнавалы и праздники – М.: Мир энциклопедий, 2005. – С. 38-48.
11. Чернова А. Маски дель арте / А. Чернова // Карнавалы. Праздники / [Ред. группа: Т. Каширина, Т. Евсева]. – М.: Мир энциклопедий, 2005. – С. 38-47.
12. Хамитов Н. Бытие запредельное / Н. Хамитов, С. Крылова, Т. Розова, С. Минева, Т. Лютый. Философская антропология: словарь / [Под редакцией доктора философских наук, профессора Н. Хамитова]. – К.: КНТ, 2011. – С. 67-68.
13. Хамитов Н. Бытие обыденное / Н. Хамитов, С. Крылова, Т. Розова, С. Минева, Т. Лютый. Философская антропология: словарь / [Под редакцией доктора философских наук, профессора Н. Хамитова]. – К.: КНТ, 2011. – С. 68 – 69.
14. Хамитов Н. Бытие предельное / Н. Хамитов, С. Крылова, Т. Розова, С. Минева, Т. Лютый. Философская антропология: словарь // Философская антропология: словарь / [Под редакцией доктора философских наук, профессора Н. Хамитова]. – К.: КНТ, 2011. – С. 69-70.
15. Хамитов Н. Игра / Н. Хамитов, С. Крылова, Т. Розова, С. Минева, Т. Лютый. Философская антропология: словарь / [Под редакцией доктора философских наук, профессора Н. Хамитова]. – К.: КНТ, 2011. – С. 130-131.
16. Элиаде М. Священное и мирское [Электронный ресурс] / М. Элиаде. – М., Изд-во МГУ, 1994. – 144 с. Режим доступа: <http://proxu.michaelcristina.com/flibusta.net/b/122250/read>.

Стаття надійшла до редакції 09.08.2013