

М. В. Фока,

Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, м. Кропивницький

УДК 82. 09:821. 211-1

DOI: 10.25264/2519-2558-2017-66-87-90

РАСА ЯК ДЖЕРЕЛО ХУДОЖНЬОЇ ЕНЕРГІЇ ТВОРУ

У статті досліджується категорія «раса» як головне джерело художньої енергії твору на матеріалі трактату «Натяшаstra». Вивчено природу та сутність раси, встановлено специфіку її творення, визначено її роль у мистецтві.

Ключові слова: Бхарата, трактат «Натяшаstra», санскритська поетика, раса, художня енергія.

РАСА КАК ИСТОЧНИК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭНЕРГИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В статье исследуется категория «раса» как главный источник художественной энергии произведения на материале трактата «Натяшаstra». Изучено природу и сущность расы, установлено специфику её создания, определено её роль в искусстве.

Ключевые слова: Бхарата, трактат «Натяшаstra», санскритская поэтика, раса, художественная энергия.

RASA AS AN ORIGIN OF ARTISTIC ENERGY OF A WORK

The strongest aesthetic impact on the recipients and the suggestion the aesthetic emotion are an ultimate goal for any artist. At the same time an artistic work generates energy to the readers, and, as a result, the emotion is generated. The technologies for creating the emotional impact were investigated in detail in Sanskrit poetics. The theory of aesthetic emotions originally presented in the theory of theatrical art, and then developed in other kinds of art, including literature. The analysis of this Indian knowledge about the rasa lets specify the nature of emotion, its function, and the “technics” for the emotional impact on the recipients. So, the paper deals with the concept of rasa as a main origin of artistic energy of a work on the basis of the tractate Nāṭyaśāstra by Bharata. The nature of rasa has been studied, the specific of its creation has been found out, and its function in the art has been determined. In the context of the active researches of the issue of the emotional impact in the different kinds of art, especially in literature, the Sanskrit concept of rasa is important, as this knowledge completes the theory of emotion in a work of fiction.

Key words: Bharata, the tractate Nāṭyaśāstra, Sanskrit poetics, rasa, artistic energy.

Здійснення якомога сильнішого естетичного впливу на реципієнта, зарядження його естетичною емоцією, є кінцевою метою будь-якого митця. У цьому переконуємося, знайомлячись з роботами відомих консультантів з написання кіносценаріїв, які розкривають «технологічні» секрети кінодраматургії. У цьому плані вони значно «відкритіші» за митців, що працюють в інших, переважно «нетехнічних» видах мистецтв, зокрема письменників.

Так, наприклад, проблеми емоційного впливу на глядача присвячена одна з книг К. Іглесіаса («Writing for Emotional Impact», 2005 р.), де кіносценарист розкриває особливості роботи з емоціями. «Успішні кіносценаристи завжди думають про конкретні емоції, особливо про чуттєві відгуки читачів. Ви можете робити так само, – радить К. Іглесіас. – Ви є художником на сторінці, і емоції є кольорами на вашій палітрі. Кожне слово, кожен штрих, кожен момент у вашому сценарії викликає відгук у читача. Це залежить від вас, чи ви хочете, щоб він почував себе сумним або веселим. Видатний митець цілком контролює ті відгуки» [7, с. 227]. При тому саме емоція стане визначальною у мистецтві: «Емоція – це все в оповіданні, – переконаний кіносценарист. – Якщо ви утримуєте емоцію на першому плані у вашій сцені, ваші слова зникнуть, і читачі заглибляться в сценарій» [7, с. 228].

Водночас емоція тісно пов'язана з енергією твору. Говорячи про художнє слово, Г. Ключек зазначає: «Те, що слово художнє наділене енергією, не викликає сумніву. У цьому легко переконуєшся, якщо подумаєш про здатність «вічних» творів, тобто творів, які пройшли випробування часом і набули статусу класичних, вступати в іскристий контакт із читачем, заряджаючи його своєю енергією» [3, с. 5]. Так, твір заражає читача енергією, у результаті чого і виникає емоція. І це стосується мистецтва в цілому.

Якщо ж зробити екскурс в мистецьке минуле, стане зрозумілим і очевидним, що найбільше технології творення емоційного впливу були проявлені в санскритській поезиці. Йдеться про *расу*, іншими словами, естетичну емоцію. Так, у концепції *раса* простежується чіткий зв'язок між прийомом і расою, що спочатку виник при творенні теорії театрального впливу, а вже потім перейшов в інші види мистецтва, у тому числі в літературу.

Незважаючи на те, що категорія *раса* неодноразово стала об'єктом дослідження (Ю. Аліханова, П. Гринцер, Н. Лідова, О. Пилип'юк, С. Цветкова та ін.), багато питань залишаються нерозкритими вповні, потребують систематизації та узагальнення, особливо враховуючи зацікавлення проблемами емоційного впливу на реципієнта в мистецтві в цілому та в літературознавстві зокрема. І досвід вивчення індійської поезики дасть змогу уточнити природу емоції, функціонування емоції та «техніку» емоційного впливу на реципієнта. У цьому полягає **актуальність дослідження**.

Метою статті є дослідити *расу* як головне джерело художньої енергії на матеріалі трактату «Натяшаstra». **Завдання:** вивчити природу та сутність категорії *раса*, встановити специфіку її творення, визначити її роль у мистецтві.

Теорія *раси* глибоко та всебічно розкрита в одній з найдавніших та найвидатніших пам'яток давньоіндійської думки «Натяшаstra». За традицією авторство трактату приписується легендарному мудрецю Бхарата, хоча все частіше вважається, що він був одним з авторів, погляди якого пізніше були значно доповнені та розширені іншими мудрецами. Відповідно, точно не визначена дата створення трактату. На думку більшості дослідників, перші фрагменти «Натяшастри» беруть свій початок від середини I ст. до н. е., основний текст трактату завершує своє формування в перших століттях н. е., при тому доповнені частини відносяться, скоріш за все, до IV–VI ст. н. е.

Трактат «Натяшаstra» (із санскр. *натя* – театр, драма, дія; *шаstra* – священна книга) представляє унікальне енциклопедичне зведення уявлень про давньоіндійське театральне мистецтво, поданих у всій повноті та найдрібніших деталях, що відображають і спираються на вже розвинуту багатовікову театральну традицію. Історія виникнення театру, архітектура театральних споруд, музика, танці, костюми, грим, бутафорія, міміка та жести акторів, види драми, способи розвитку та обробки сюжету, типи героїв та героїнь і т. ін. – далеко не повний перелік питань, яких торкається створювач трактату. Проте одним з найвагоміших моментів трактату є розкриття та обґрунтування *раси*, однієї з центральних категорій у теорії класичної драми, що згодом була розповсюджена на всі види художньої творчості, у тому числі поетичну.

У трактаті під *расою* (букв. смак, смакування) розуміють естетичну емоцію, що виникає в глядачів унаслідок сприйняття театральної вистави. Саме *раса* становить головні (і чи не єдині!) мету, смисл і сутність драматичного твору, де всі елементи підкорені *расі* та «працюють» на *расу*. С. Цветкова зазначає: «Тут *раса* постає в ролі розпізнавальної ознаки жанру,

що визначає якість естетичного впливу драматичного твору на аудиторію, створення емоційного настрою як кінцевої мети театрального дійства. Відповідно до цієї мети, *раса* виступає як принцип об'єднання та організації всієї багатокомпонентної структури драматичної постановки, що, окрім мови (текстового ядра п'єси) і сюжету, включає такі елементи, як міміку, жести й позу актора, танець, музику, сценічне обладнання (декорації, грим, костюми) та ін.» [6, с. 682].

Усі компоненти драми залежать від *раси*, адже кожен елемент по-своєму слугував для досягнення й створення *раси*, що виникла в результаті гарно продуманої їх взаємодії. Зокрема, у трактаті чітко визначено, що «ніякий смисл [драми] не розвивається безвідносно до *раси*» [8, с. 93].

На тлі загальної теорії драми, її багатокомпонентної структури, вирисовується трирівнева концепція *раси*: 8 видів *раси*, 49 *бхав* і безмежна кількість *вібхав* та *анубхав*.

Пригляньмося уважніше до кожного з елементів концепції *раси* для глибшого розуміння природи естетичної емоції.

Вібхави та *анубхави* становлять базовий рівень концепції *раси*.

«...*Вібхава* – засіб пізнання. *Вібхав* – [те ж, що] «мотив», «причина», «спонукання» [...]. Нею визначаються [такі] способи зображення, [як] мовлення, [рухи] тіла [та проявляння] сутності, тому [це називається] *вібхав*» [8, с. 121], – читаємо в трактаті. Тож *вібхав* є своєрідною системою мотивації та причинності відповідного розвитку подій, вибору декорацій та зовнішнього вигляду акторів, визначення прийомів мистецької виразності тощо. Ідеться про створення відповідної емоційної атмосфери та формування експресивної енергії на сцені, що сугерує відповідний емоційний відгук у глядачів.

Наприклад, почуття страху породжується, зокрема, переляком і трепетом під час відвідування безлюдного дому чи лісу [8, с. 111], а подив передається відвідуванням прекрасного дому чи храму [8, с. 113]; безглузде базікання викликає сміх [8, с. 103], лайливі та брехливі слова – гнів [8, с. 108], а обговорення обридлого серцю – огиду [8, с. 112].

Анубхав пояснюється таким чином: «...цим сприймається спосіб зображення, створенні мовленням, [рухами] тіла [та проявлянням] сутності» [8, с. 121]. Тобто *анубхав* окреслює методи та підходи до виконання ролі в залежності від поставленої задачі перед актором, іншими словами, визначає акторську гру.

Для того щоб відтворити печальний настрій, удаються до сліз, жалібного благання чи зітхань [8, с. 106], стан гніву передається червоними очима, зціпленням зубів, кусанням губів, дрижанням щік [8, с. 108], а страх – тремтінням рук і ніг, блуканням очей, волоссям дибки, блідістю обличчя [8, с. 111].

Таким чином, *вібхав* визначає спосіб зображення, що насамперед проектується на драматичний твір, тоді як *анубхав* – спосіб зображення, що реалізується акторською грою. Н. Лідова уточнює: «...*вібхави* та *анубхави* мають бути співвіднесені з природною поведінкою людини, що опинилася в тій чи тій життєвій чи [...] емоційній ситуації. Її реакції та дії, як і найбільш відповідна їй переживанням обстановка, у спектаклі задається певними *вібхавами* та реалізуються, розкриваються за допомогою *анубхав*. У театрі, де реальність лише імітується, поєднання *вібхав* та *анубхав* приводить до виникнення чисто театрального образу...» [4, с. 55].

Взаємопов'язаність *вібхав* та *анубхав* формують новий рівень концепції *раси* – *бхави*, що «відкривають смисли драми, наділені словами, жестами [і проявляннями] сутності» [8, с. 119]. Тобто *бхави* є тим засобом, що проявляє смисл драми та приводить до виникнення *раси*.

При цьому, як зазначає Н. Лідова, «*бхав* візуально не сприймається, про неї не можна сказати, що вона «бачиться» або «чується». *Бхаву* можна лише нав'язати, викликати, особливим чином викликавши її проникнення в розум чи серце глядача» [4, с. 56]. Тож *бхав* пробуджує в глядача відповідний емоційний відгук.

Між тим *бхави* поділяються на 8 постійних (насолада, сміх, печаль, гнів, відвага, страх, огида, здивування [8, с. 88]), 33 скороминучих (відчуження, знемога, неспокій, обурення, сп'яніння, втома, млявість, пригніченість, задумливість, потьмарення свідомості, спогад, твердість, сором, хитання, радість, сум'яття, заціпеніння, гордість, відчай, сум, дрімота, непритомність, сон, пробудження, незадоволення, удавання, суворість, зосередженість, хворобливість, божевілля, смерть, страх, сумнів [8, с. 88–89]) та 8 сутнісних (заціпеніння, спітніння, підняття волосинок на тілі, втрата голосу, тремтіння, блідість, сльози, непритомність [8, с. 89]).

Такий широкий спектр емоцій, особливо де межа між тією чи тією емоцією досить тонка (наприклад, знемога, втома й млявість), дозволяє відтворити якнайтонші нюанси унікальних та специфічних переживань.

Помітною є ієрархія в поділі *бхав*. Так, скороминучі *бхави* підпорядковані постійним: «...*вібхави*, *анубхави* [і] скороминучі [*бхави*] ґрунтуються на постійних *бхавах*, і постійні *бхави* через [свою] основоположну сутність панують, подібно цьому інші *бхави*, [навіть ті, що знаходяться] в постійному виді, підкорені ним та завдяки їх виключним властивостям ґрунтуються [на них]» [8, с. 124].

Наприклад, постійна *бхав* печаль нав'язується такими скороминучими *бхавами*, як відчуження, знемога, задумливість, втома, страх, відчай, смерть, сльози і т. ін. [8, с. 107]; постійна *бхав* відвага сугерується твердістю, зосередженістю, гордістю, сум'яттям, злопам'ятністю, підняттям волосинок на тілі і т. п. [8, с. 110]; а постійна *бхав* подиву передається заціпенінням, заїканням, зціпенінням та непритомністю [8, с. 114].

Сутнісні *бхави* пов'язані з акторським відтворенням фізіологічних змін в організмі, які переживає людина під впливом тієї чи тієї емоції, незважаючи на те, чи про сильну емоцію йдеться, чи про ледь відчутну. Цей вид *бхав* надає особливого правдоподібного зображення емоційного стану героя, що розкривається на візуальному рівні, і в результаті змушують глядача повірити актору та відчутти емоцію. Саме це сприяє розкриттю сутності або ества героя. «Через наслідуваність природі людей в драмі бажана саттва» [8, с. 134], – записано в трактаті.

Так, пітливість виникає від гніву, страху, радості, сорому, горя, втоми, болю, жару, удару, боротьби, слабкості, спекоти, страждань [8, с. 136]; тремтіння – від холоду, страху, радості, гніву, дотику, пристрасі [8, с. 136]; зціпеніння – від радості, страху, болю, подиву, відчаю, гніву [8, с. 136] і т. д.

Такий детальний опис емоцій, їх проявів і виражень, дає змогу свідчити високий рівень розвитку психології емоції, до якої, до речі, західна наука прийде фактично недавно. Як зазначає К. Ізард, «до 80-х років нашого століття психологія фактично ігнорувала емоції» [2, с. 15].

У свою чергу, від актора вимагалася неабияка сконцентрованість, аби відтворити ту чи ту сутнісну *бхаву*: «...[те, що] тут називається сутністю (*саттвою*), іде від розуму, і вона виникає від зосередженого розмірковування. І виникнення *саттви* – від зосередженості розуму» [8, с. 134]. З цього приводу Н. Лідова зазначає: «У якомусь смислі сутнісні *бхави* являють собою вище досягнення акторської майстерності, яка ґрунтується не тільки на імітації діянь та вчинків, що контролюються, але й на представленні мимовільних проявлень, що виникають поза нашої свідомості та волі як данина еству, глибинним основам людської природи. Певно, окрім усього іншого з цим видом *бхав* була пов'язана спеціальна система акторського тренінгу, а можливо, і медитативна практика, що дозволяє досягати висот цієї професії» [4, с. 63].

Між тим тільки постійна *бхава* може перейти в *расу*: «...постійна *бхава*, оточена *вібхавами*, *анубхавами* і скороминучими *бхавами*», отримує ім'я *раса*» [8, с. 124].

Важливо уточнити, що в драматичному творі існує тільки одна основна постійна *бхава* («...для всіх *бхав* тут [є] велика постійна *бхава*» [8, с. 124]), і саме вона може перейти в *расу*, у той час як інші постійні, але не головні *бхави* доповнюють скороминучі, виконуючи їх функції, тож ні чим, по суті, від них не відрізняються. При тому серед скороминучих *бхав*, що породжують ту чи ту *расу*, з'являються й постійні *бхави*, що навіть не відносяться до тієї чи тієї *раси*. Зокрема, розлючену *расу* може передати відвага [8, с. 139], а гнівом породжується *раса* героїство [8, с. 140].

Очевидно, тільки визначивши вид *раси*, що мала виникнути в результаті сприйняття драми, драматург починав будувати твір, зокрема підбираючи відповідні скороминучі та постійні (але не головні!) *бхави*, що увиразнювали та посилювали емоційні відтінки єдиної постійної *бхави*, що в результаті й переходила в заплановану *расу*. У свою чергу, важливо, щоб ця єдина постійна *бхава*, яка має перейти в *расу*, постійно домінувала над іншими для того, щоб глядач відчув правильний емоційний посл. «Та *бхава*», чий образ [найбільш] часто з'являється у всіх об'єднаних *бхавах*, та має вважатися за *расу*, – наголошується в трактаті, – а інші вважаються постійними і скороминучими *бхавами*» [8, с. 141].

При тому зацентровано на здатності постійної *бхави*, що переходить у *расу*, глибоко впливати на людину, знаходити відгук в її душі, тобто бути «співзвучному серцю»: «Той смисл, який співзвучний серцю, [саме] його *бхава* породжує *расу*, [і] тіло [виявляється] пронизано нею, як сухе дерево – вогнем» [8, с. 123].

Тож у такий спосіб з єдиної постійної *бхави* виникає *раса* (нагадаймо: бажана, сміхова, печальна, розлючена, героїство, страшна, огида, чудесна), що є кінцевою метою театрального дійства. «Як за допомогою патоки та інших компонентів, приправ і трав створюються шість смаків, так само й постійні *бхави* з [іншими] різними *бхавами*, що входять до них, досягають [якості] *раси*» [8, с. 94], – свідчить трактат.

Варто зауважити, що перехід від постійної *бхави* до *раси*, засвідчує нову якість почуттів, набагато глибших. Ось цей етап переходу з одного стану в інший названий проривом: «Представлене ж зі старанням [на сцені] приводить до прориву [при переході *бхави* в *расу*]» [8, с. 141].

Наприклад, *раса*, що називається бажаною, виникає від постійної *бхави* насолода [8, с. 99]; *раса* сміхова – від постійної *бхави* сміх [8, с. 103]; *раса* печальна – від постійної *бхави* печаль [8, с. 106]; *раса* розлючена – від постійної *бхави* гнів [8, с. 107]; *раса* героїство – від постійної *бхави* відвага [8, с. 110]; *раса* страшна – від постійної *бхави* страх [8, с. 111]; *раса* огида – від постійної *бхави* огида [8, с. 112], а *раса* чудесна – від здивування [8, с. 113].

У трактаті увага приділяється також особливостям емоційного наповнення *раси*, що наголошують на настроєвих деталях. Скажімо, *раса* бажана може виражати як позитивну емоцію – чуттєву насолоду, так і негативну – розчарування [8, с. 101], а *раса* смішна деталізована різним рівнем інтенсивності: посмішка, стриманий сміх, виражений сміх, голосний сміх, надмірний сміх і регіт [8, с. 104].

При тому *раса* не є повним відповідником постійної *бхави*, і про це свідчить таке визначення: «...мудрі глядачі насолоджуються постійними *бхавами*, прикрашені [іншими] різними *бхавами* та іншими способами зображення та наділеними мовленням, жестами й [проявлення] ества, і досягають радості та інших [позитивних емоцій], тому вони названі *расами нат'ї*» [8, с. 94–95]. Тож *раса* – складний симбіоз постійних *бхав*, що поєднані з іншими видами *бхав* та іншими способами зображення.

Таке корелятивне відношення між постійними *бхавами* та *расами* поставило таке питання: «...від *рас* виникають *бхави* чи від *бхав* *раси*?» [8, с. 95]. Відповідь у наступному: «Як від насіння з'являється дерево, так від дерева – квітка [і] плід, [що має нове насіння], так корінь – усі *раси*, а потім установлені *бхави*, що породжують їх» [8, с. 96]. Тобто *раса* є основою та першопричиною.

До того ж на особливість природи *раси* та її значущість вказує її божественне походження, підносячи її на вищий, сакральний рівень. Так, бажана – бог Вішну, сміхова – бог Праматха, розлучена – верховний бог Рудра, печальна – бог Яма, огида – Махакала (Шива), страшна – бог Кала, героїство – великий бог Індра, а чудесна – бог Брахма [8, с. 99].

Осмилення природи емоцій засвідчує принципову різницю між повсякденними емоціями людини (*бхави*) та естетичною емоцією (*раса*). Так, естетична емоція, яка є аналогічною повсякденним, породжується тільки через мистецький твір. Власне, питання естетичної емоції, яке було фактично вперше підняте в «Нат'яшастрі» залишається актуальним і сьогодні. Але як не підходити до осмилення естетичної емоції, усі дослідники прив'язують естетичну емоцію до мистецької сфери, тобто до вираження емоції художнім образом, власне, у такий спосіб, як це розуміли творці концепції *раси*.

Варто зауважити, що *раса* відзначається універсальним і загальним характером, пізнається на інтуїтивному рівні через майстерне сполучення *бхав* та інших деталей. Точного визначення поняття *раса* в трактаті немає, проте досить метафоричне пояснення, яке стає знаковим для концепції *раси*, подається через сприймання глядача: «Тут сказано: яке значення слова «*раса*»? Говориться: [воно виникло] через смакування» [8, с. 94]. І тут же пояснено, що мається на увазі під словом «смакування» (рос. «вкушение»): «Як мудрі люди, що смакують уміло приготовлену їжу з різними приправами, насолоджуються смаками та досягають радості й інших [позитивних емоцій], так і мудрі глядачі насолоджуються постійними *бхавами*, прикрашені [іншими] різними *бхавами* та іншими способами зображення та наділеними мовленням, жестами й [проявлення] ества, і досягають радості та інших [позитивних емоцій], тому вони названі *расами нат'ї*» [8, с. 94–95]. Та, як точно зауважує О. Пилип'юк, «якщо вміло приготовлена страва за смаком відрізняється від використання інгредієнтів, то і *раса* не має за суттю збігатися з жодним елементом, який її формує» [5, с. 157].

Такий підхід до *раси* через сприймання глядача наближує до рецептивної естетики, що засвідчує всебічне осмилення явища емоції: від особливостей зображення до специфіки рецепції.

Ретельний і філігранний опис категорії *раси* демонструє гарно й точно продуману систему організації певних складових і окремих елементів для досягнення заданої мети – навіть глядачам естетичну емоцію, що виникає внаслідок сприйняття театральної вистави. До того ж детальний опис концепції *раси* засвідчує багату базу теоретичних знань про психологію емоцій, що напрацьовувалася роками, зокрема емпіричним шляхом. Звідси сформувалася висока майстерність емоційно впливати на глядацьку аудиторію, проявляти та активізувати яскраве полотно різних емоцій, викликаючи заплановану емоцію (*расу*), що й становила сутність драматичного мистецтва. Такий підхід, що врахував як зображальні, так і рецептивні площини, надав теоретичному трактату яскравий характер практичного poradника як для драматурга, так і для актора.

До того ж теоретичні концепти про *расу* стали основою санскритської поезики художнього твору, тож розгляд трактату «Нат'яшастра» дає змогу глибоко зрозуміти природу та особливості *раси* в літературному плані.

Головна ідея теорії *раси* є, по суті, головною в мистецтві. На роль естетичної емоції постійно звертається увага. Наприклад, у «Лекціях з естетики» Г. В. Ф. Гегель наголошував, що в ліриці домінуючим є «спосіб сприйняття і почуття суб'єкта, настроїв – радісний чи сумний, бадьорий чи в'ялий, – який проходить через усе ціле» [1, с. 431]. Проте саме в «Натяшастрі» природа емоції в мистецькому творі була ґрунтовно досліджена, і саме тому цей досвід потребує окремої уваги, бо в ньому відкриваються т. зв. «секрети» творчості.

Таким чином, у «Натяшастрі» наголошено на емоційному змісті драми, що є її визначальною та домінуючою характеристикою. Ґрунтовний опис *раси* виявився настільки вичерпним і точним, що її теорія, термінологія та принципи залишилися фактично незмінними, а їх універсальна природа зумовила вихід *раси* на загальний рівень художньої культури. У свою чергу, у санскритській поезії визначено, що *раса* відіграє важливу роль у художньому творі, адже кінцевим художнім результатом є емоційно вплинути на реципієнта, у процесі чого відбувається зарядження художньою енергією. У контексті ж активного вивчення питання емоційного впливу в мистецтві, особливо в літературі, санскритська категорія *раса* набуває особливої актуальності та значущості, бо значно доповнює знання про природу емоції в художньому творі та «механізми» її навіювання. Такий специфічний ґрунтовний досвід відкриває нові перспективи у вивченні художніх творів.

Література:

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 2-х т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель ; ред. кол. : В. М. Камнев, Ю. В. Петров. – СПб. : Наука, 1999. – Т. 2 : Лекции по эстетике. – 603 с. – (Слово о сущем).
2. Изард К. Э. Психология эмоций / Перев. с англ. – СПб. : Питер, 2000. – 460, [4] с. : ил. – (Серия «Мастера психологии»).
3. Клочек Г. Энергия художнього слова / Г. Клочек. – Кировоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. – 447, [1] с.
4. Лидова Н. Р. Раса в системе эстетических категорий «Натяшастры» / Н. Р. Лидова // Поэтологические памятники Востока: образ, стиль, жанр / [отв. ред. Н. Р. Лидова ; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН]. – М. : Вост. лит., 2010. – С. 48–82.
5. Пилип'юк О. Поетологічні парадигми: Схід – Захід : монографія / Олег Пилип'юк. – К. : Академія, 2012. – 332, [4] с.
6. Цветкова С. О. Раса / С. О. Цветкова // Индийская философия : энциклопедия / [отв. ред. М. Т. Степанянц ; Ин-т философии РАН]. – М. : Вост. лит. ; Академия Проект ; Гаудеамус, 2009. – С. 681–684.
7. Iglesias K. Writing for Emotional Impact: Advanced dramatic techniques to attract, engage, and fascinate the reader from beginning to end / Karl Iglesias. – Livermore, California : WingSpan Press, 2005. – 238, [2] p.

Ілюстративний матеріал:

8. Бхарата. Натяшастра / Бхарата ; [перевод Н. Р. Лидовой] // Поэтологические памятники Востока: образ, стиль, жанр / [отв. ред. Н. Р. Лидова ; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН]. – М. : Вост. лит., 2010. – С. 83–152.