

ХУДОЖНЯ ВІЗІЯ ТІЛЕСНОСТІ В ЕПОХУ ВІДРОДЖЕННЯ: АКСІОЛОГІЯ, СЕМАНТИКА І ПРОВІДНІ МОДЕЛІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

У статті розглянуто ренесансну концепцію тілесності крізь призму тогочасних світоглядних уявлень та культурних практик. Проаналізовано принципові відмінності ренесансної концепції тілесності від візій тіла у попередні епохи. Автор статті доводить, що основними атрибутами тілесності в добу Відродження виступають чуттєвість та доцільність. На матеріалі всесвітньовідомих артефактів Ренесансу, серед яких – полотна видатних митців (Тиціан, Веронезе, Карраччі, Джорджоне, Тінторетто, Ботічеллі) та поетичні твори майстрів слова західноєвропейського Відродження (Ф. Петрарка, Л. Аріосто, П. Ронсар, В. Шекспір), виявлено основні моделі репрезентації тілесності на рівнях семантики та аксіологічної функціональності.

In the article the Renaissance concept of corporality is observed through the prism of ideological notions and cultural practices of the age. The principal differences between the Renaissance concept of corporality and the body visions of the previous periods are under consideration. The author of the article proves that sensuality and practicability are the main corporality attributes of Renaissance. In the world-famous Renaissance works among which there are pictures by outstanding artists (Titian, Veronese, Carracci, Giorgione, Tintoretto, Boticelli) and verses of west-european poets (F. Petrarch, L. Ariosto, P. de Ronsard, W. Shakespeare) the principal models of corporality representation are pointed out on the levels of semantics and axiological functionality.

В інтелектуально-духовному просторі доби Відродження, ключовим концептом якої виступає антропоцентризм, особливе місце посідала проблематика, пов'язана з найрізноманітнішими виявами людської іманентності. Природа людини, її фізична організація, особливості і функціональність її тіла – все це поступово втрачало ту негативну ауру, яка формувалася протягом Середньовіччя під впливом християнської доктрини гріховності плоті. Натомість Ренесанс, актуалізуючи здобутки античності, запропонував нову візію тілесності, яка знайшла оригінальне художнє втілення у мистецтві. З'ясування її специфіки входить до проблематики сучасного міждисциплінарного дискурсу, про що свідчать праці відомих культурологів (М. Фуко, Ж. Ле Гофф, Ж. Делюмо), філософів (О. Лосєв, Х. Ортега-і-Гассет, М. Епштейн), мистецтвознавців (Б. Віппер) та літературознавців (М. Бахтін, С. Павличко, О. Забужко, В. Агеєва, Н. Зборовська). Метою цієї історико-літературної розвідки є виявлення аксіологічної

забарвленості ключових топосів, пов'язаних з тілесністю, аналіз семантики і провідних моделей її художньої репрезентації.

Людське тіло стало однією з основних тем мистецтва доби Відродження, про що свідчать зацікавленість в той час проблемою «оголеного акту» (термін Б. Віппера) [4, с. 15] і просякнуті еротизмом твори художників та скульпторів того часу. Мистецькі шедеври Ренесансу, як слушно зазначає О. Лосєв, «наче б то випуклі, наче б то наступають на нас, наче б то відчутно тілесні» [8, с. 55]. Використання таких раціоналістичних прийомів, як «вивчення анатомічної структури людського тіла», «встановлення об'єктивних законів» у галузі відтворення природи, «вчення про ідеально прекрасні пропорції й перенесення їх на архітектуру», створення «нової мови живописних форм» та ін. [4, с. 11-45] дозволило діячам культури доби Відродження повністю охопити тілесну дійсність. Формування «рудиментів перспективної побудови простору»

(термін Б. Віппера) сприяло оформленню у ньому тіла. Надання останньому таким шляхом міцної основи та земної величі було значним кроком до подолання середньовічної готичної концепції, суть якої – у відсутності будь-якого зв'язку з реальним світом, прагненні вгору, безперервному русі та ігноруванні норм людського масштабу. Не дивно, що для цього ренесансні художники і скульптори знаходили підтримку в античному мистецтві [див.: 4].

Тілесний характер творів цього мистецтва, об'ємність та відчутна в них «жага натуральності» – все це загалом відповідало художньому світосприйняттю ренесансної людини [див.: 4]. Літературні й мистецькі пам'ятки Давньої Греції та Риму, що відігравали значну роль у становленні культу тіла, послужили для неї плідним підґрунтям, на якому вона змогла зростити власну культуру і втілити в життя нові творчі ідеї. Втім, як зауважує Б. Віппер, «пластична концепція античності не могла повністю задовольнити ренесансних митців, бо їй не вистачало дуже важливої передумови стилю Ренесанс – репрезентації простору» [4, с. 119]. Крім цього, на відміну від «вселенської реально-ідеальної предметності» тілесного макрокосму античності, «матеріальним субстратом» ренесансного світу виступало «природне тіло людини» [3, с. 76].

Концепція тілесності Відродження значно відрізнялась і від середньовічного розуміння тіла як «тільки тіні, нікчемної подоби вічного та свертхтілесного світу» [8, с. 54]. За словами О. Лосева, ренесансний індивід «вдивлявся в людське тіло як таке і занурювався у нього як в самостійну естетичну даність. Походження цього тіла або його доля, емпірична і метафізична, були не настільки важливими як його самодостатня естетична значимість, його мудрість, яка себе виражає артистично» [8, с. 54-55]. Розміщення ж тіла на «реальній просторовій арені дії» [4, с. 120] позначало свого роду перемогу життєствердження людини та піднесення земної краси до рівня божественної.

Краса людини в добу Відродження виступала невід'ємною складовою життя і сприяла поновленню культу прекрасного. Цим пояснюється невпинне прагнення гуманістично налаштованих митців та філософів XV-XVI століть до репрезентації фізичної досконалості людини, розкриття повноти людських почуттів і сили земного кохання: «Яке велике і яке чудове достоїнство людського тіла... Наскільки благородна і досконала душа людини» – урочисто промовляв один з найвидатніших поборників гуманістичних ідеалів Дж. Манетті в своєму трактаті «Про достоїнство і перевагу людини» [цит. за: 2, с. 780].

У середовищі скульпторів, художників і поетів Ренесансу підґрунтям для втілення ідеалу тілесної краси часто слугував міф про Венеру і Адоніса. До сюжету та образів міфу звертались такі живописці, як Тиціан («Венера і Адоніс», 1553-1554), Веронезе («Венера і Адоніс», 1584), Карраччі («Венера, Адоніс і Амур», б. 1595). Їхні картини просякнуті динамікою і відзначаються реалістичністю, психологічною витонченістю та багатим чуттєвим

досвідом. Вони вражають і своєю доцентровістю, адже всі елементи композиції сконцентровані навколо одного найголовнішого моменту: Венера, палаючи від пристрасті, міцно тримає Адоніса в своїх обіймах; вона з нетерпінням очікує відповідної реакції на своє палке кохання.

Концентруючи увагу на зображенні досконалого жіночого тіла, Тиціан присвятив цілу низку своїх картин Венері. Серед них – «Свято Венери» (б. 1518), «Венера Урбинська» (б. 1538), «Венера з органістом і Амуром» (1548), «Венера перед дзеркалом» (б. 1555), «Венера зав'язує очі Амуру» (б. 1565). Прекрасне оголене тіло жінки в образі богині кохання було також відтворене на полотнах Джорджоне («Венера спить», 1508-1510), Тінторетто («Венера, Вулкан і Марс», II пол. XVI ст.), Ботічеллі («Народження Венери», б. 1485) та ін.

Тіло Венери, репрезентоване ренесансними художниками як таке, що відзначається величною будовою та округлими формами, має все необхідне для виконання призначеної йому функції материнства. Саме таке тіло в епоху Відродження вважали еталоном жіночої краси. В протилежність Середнім вікам, що позначалися нівелюванням статевих відмінностей та культивуванням образу «жінки-підлітка» – невеликого зросту, субтильної, з ледве помітною груддю, вузькими стегнами і талією, в епоху Відродження перевага віддавалась широким стегнам, повним персам, міцній талії та товстим сідницям [6, с. 76; 14, с. 120]. За спостереженням німецького вченого Е. Фукса, «споглядання таких жінок надавало найвищу радість, адже володіння ними передвіщає чоловікові найглибшу насолоду» [14, с. 124]. Доволі своєрідне пояснення такої жвавої зацікавленості в чоловічому середовищі жінками з пишною статурою запропонував французький письменник-мемуарист П. Брантом: «...набагато приємніше правувати високим і красивим бойовим конем, і останній дає вершнику значно більше задоволення, ніж маленька шкапа» [цит. за: 14, с. 124].

Найдорогоціннішим даром жіночого тіла визнавалась розкішна груди. Німецький мейстерзінгер Г. Сакс, наприклад, так оспівував красу своєї жінки: «В неї біла шийка, під якою – перси, прикрашені та поцятковані блакитними жилками [цит. за: 14, с. 131]. На особливу увагу заслуговували груди жінки-матері, які містили в собі життєдайне джерело: «Ось чому, – писав Е. Фукс, – художники залюбки зображували Марію, яка годувала своє немовля. Ось чому також у XV та XVI століттях криниці й фонтани так часто споруджувались у вигляді жінки, з грудей якої бризкає вода. Вона найкращий символ життя, яке розсипається бризками навкруги, символ наснаги, що живить» [14, с. 137].

Краса жіночого тіла була джерелом постійного та глибокого натхнення і для ренесансних поетів. Звеличення Ф. Петраркою «незабутнього образу» [9, с. 144] Лаури принесло йому славу одного з найвидатніших ліриків європейської літератури. Кожна зовнішня риса коханої зображувалась італійським гуманістом з незрівняною майстерністю. Він безкінечно захоплювався її прекрасними очима,

віями, бровами, «золотом волосся», ототожнював її уста зі «скарбницею троянд, мелодійних слів та рідкісних перлин» [9, с. 166]. Не відокремлюючи Лауру від чудових творинь природи, він «знаходив» її то в зеленій траві, то в прозорій воді, то у хмарі, то в «запахних квітах, що кропили пелюстками груди й вбрання блаженне» [9, с. 118]. Для підкреслення виняткової краси Лаури, поет дуже часто порівнював її зі світлом, використовуючи при цьому цілу низку метафор: «прекрасна мадонна лле своє світло» [9, с. 40], вона «чиста, як променисте світло» [9, с. 111], зливи її «золотих волос» сяють [9, с. 164], а «кришталь, що світліший за сонце», «затъмарили сльози двох світил» [9, с. 144]. Значним кроком поета у зображенні жіночої краси в ренесансному дусі безперечно будемо вважати уявлення про тіло як частку природної монолітності. Проте наведені вище тропи свідчать про недосяжність цього тіла, яке мислилось відлунням кришталночистої душі і, відповідно, ідеалом неземної краси.

Л. Аріосто втілює ідеал жіночої краси в одній із героїнь поеми «Несамовитий Роланд». При цьому він неначе створив «нерукотворний пам'ятник» ренесансної жінки з ідеальними формами: «Шия її біла, як сніг, горло – як молоко..., перси – широкі й пишні... Подібно до того, як морські хвилі набігають та зникають під ласкою леготу (зефіру), так хвилюються її груди... Прекрасна рука закінчується білою кистю, довгастою й вузькою, що немов виточена із слонової кістки... Маленька, кругла, витончена ніжка довершує чудесну, повну величі фігуру. Крізь рясну тканину вуалі зоріє її пишна (розкішна) янгольська краса» [цит. за: 15, с. 15].

П'єр де Ронсар опромінив навіки прекрасну Касандру, свою «богиню» (*ma Deesse*), яку він уподібнював лише «народженій із піни» (*l'escumiere fille*), що божественно пливе на морській мушлі (*qui ... passoit la mer portée en sa coquille*). Адже неможливо, на його думку, знайти смертну жінку з такими очима, усмішкою, чолом, рухами і ходом, як у Касандри:

De femme humaine encore ne sont pas
Son ris, son front, ses gestes, ne ses pas,
Ne de ses yeux l'une et l'autre estincelle [11, с. 98].

Нарешті, сама «народжена із піни» стала уособленням жіночої ренесансної краси в поемі В. Шекспіра «Венера і Адоніс». Венера, прагнучи заінтригувати мисливця, якого вона безмежно кохає, наголошує на бездоганності кожної із частин свого тіла, на відсутності навіть найнезначнішого дефекту:

'Thou canst not see one wrinkle in my brow;
Mine eyes are grey and bright and quick in turning;
My beauty as the spring doth yearly grow,
My flesh is soft and plump, my marrow burning;
My smooth moist hand, were it with thy hand felt,
Would in thy palm dissolve, or seem to melt'
[12, с. 730].

Знайди хоч зморшку на моїм чолі!
У вічі глянь – які ясні та жваві!
Моїй-бо вроді вік цвіє в хвалі;
Ось тіло – ніжне, вогняне, легкаве!

Візьми рукою рученьку мою –
Відчуєш, як я тану, розтаю' [16, с. 544].

Описуючи свої зовнішні риси, Венера, покровителька всіх жінок, начебто висловлює всезагальне жіноче прагнення звільнитись від оков сексуальної цензури, усвідомити та відобразити у мові почуття радості від власного тіла й повернути собі свої, за влучним виразом Г. Сіксу («Сміх Медузи») «неохопні тілесні території» [цит. за: 1, с. 110].

Ідеальний взірєць маскулітності в епоху Відродження – це чоловік з яскраво вираженими ознаками статевої активності та запліднюючої сили [14, с. 120].

Шекспірівський Адоніс, цей «дивний витвір природи» (*'the curious workmanship of nature* [12, с. 745]), не відноситься до цієї категорії чоловіків, адже він перебуває у пубертатному віці. Про те, що мисливець є підлітком, свідчить, за словами богині, «пушок над губкою» (*'The tender spring upon thy tempting lip / Shews thee unripe ; ...'*) [16, с. 544; 12, с. 730]. Але це не заважає Венері віддати перевагу тому, хто ще «не муж» [16, с. 544], перед «аполлонами» та «геркулесами», статева зрілість яких поставала в уяві ренесансної жінки справжнім джерелом насолоди. Крім того, вона, тобто сама богиня кохання і краси, визнає його втричі вродливішим за неї («*Thrice fairer than myself*», *thus she began, ...*» [12, с. 727]), а кожне слово богині, кожний її рух видають нестерпне бажання заволодіти юним тілом та вдосталь насолодитися ним.

Домагаючись взаємного кохання мисливця, Венера прагне довести до його свідомості переконання у тому, що кожна річ у світі має свій сенс і підкоряється всезагальному закону обумовленості та гармонії в природі. Порушення ж світової гармонії призводить до згубних наслідків:

Torches are made to light, jewels to wear,
Dainties to taste, fresh beauty for the use,
Herbs for their smell, and sappy plants to bear;
Things growing to themselves are growth's abuse:
Seeds spring from seeds and beauty breedeth beauty;
Thou wast begot ; to get it is thy duty [12, с. 731].

Посвітач світить, красить самоцвіт;
Мед – для смаку, і для кохання – врода,
Зело – для запаху, для плоду – цвіт,
Хто ріс для себе – росту ріс на шкоду.
Зерно – від зерня, врода від краси.
Сам роджений, чом роду не даси? [16, с. 545]

Вкладаючи ідею доцільності тілесної вроди у уста богині, В. Шекспір, по суті, акцентував увагу на ренесансній за своїм пафосом ідеї поєднання приємного і корисного, оскільки спровоковане красою тіла кохання сприяє продовженню людського роду. Саме це є «основою усіх основ», законом мудрості, без якого, як згодом скаже В. Шекспір в одинадцятому сонеті, «вогонь життя навів би згас за шість десятиліть» [16, с. 626-627].

Венера не тільки закликає Адоніса до реалізації найвищого призначення живої істоти – запліднення та репродукування нового життя, але й допомагає

йому уникнути покарання, яке на нього чекає, бо згідно з уявленнями епохи Ренесансу, «той, хто запобігає народженню людини, однаковою мірою вважається вбивцею, як і той, хто вбиває» [17, с. 210]. Розвиваючи далі цю думку, Шекспірова героїня каже, що індивід, котрий протистоїть процесу запліднення, заслуговує на всесвітнє презирство (...the world will hold thee in disdain...) [12, с. 745]. Тіло ж його вона ототожнює зі «всепоглинаючою могилою, яка ховає в собі потомство» (a swallowing grave, / Seeming to bury that posterity...) [12, с. 745].

Останні рядки, цитовані з тексту поеми, свідчать про аксіологічний зсув на рівні семантики ключових метафор, що доречно було б розглянути більш детально.

Ототожнення теологами християнства первородного гріха зі статевими стосунками, заклик до стримання libido та проголошення непорочності основним рушієм цнотливого життя у Західному Середньовіччі спричинили запровадження суворої регламентації «практики сексуальних дій» [7, с. 121-140]. Розвінчавши таким чином античний культ тілесності та сексуальної свободи, християнська доктрина обрала своєю основною метою розробку ідеальної моделі соціуму. Процес створення такої моделі розгортався у русі «нової етики статі» [7, с. 121-140], одним з основних положень якої було засудження статевої єдності навіть подружжя. Одружені чоловік та жінка, згідно з припущенням М. Со, поставали, очевидно, найголовнішими жертвами християнської статевої етики [Цит. за 7, с. 136]. Як слушно зазначає відомий історик Ж. Ле Гофф, «подружній стан, як і стан гендляря, це – один із тих станів, у якому в Середньовіччі важко подобатися Господові» [7, с. 136]. З поширенням аскетичного руху «радість плоті» вважалась отрутою, яка, за твердженням цистерціанця Гелінанда де Фруамона, автора «Віршів про смерть», «роз'їдає нашу природу», а спасіння душі взагалі вбачалось у її визволенні з «мерзенного» і «смердючого» [Цит. за 7, с. 121] тіла-могили.

У добу ж Відродження відбулися кардинальні трансформації у системі ціннісних орієнтацій людини, потужним інтенсифікатором яких, на думку вітчизняної дослідниці в галузі ренесансознавства Н. Торкут, стало ставлення до неї як до «найвищої цінності земного життя» [13, с. 35-44]. Звеличення людської особистості, у свою чергу, сприяло подоланню візії тіла як вмістилища гріха. Тепер могилою вже вважалось тіло, від якого не було ніякої користі, адже воно не піддавалось поклику природи.

Яскравим прикладом цьому можуть служити дії та промова епічної героїні поеми В. Шекспіра «Венера і Адоніс». Виголошуючи аргументи проти заборони статевої відносин, богиня озброїлась ідеєю реабілітації дітородної функції як блага для ренесансного індивіда. Вона прагне довести, що тільки через поновлення роду він зможе затвердити себе у майбутньому, а доцільна краса й еротичні практики виступатимуть в цьому необхідними передумовами:

Upon the earth's increase why shouldst thou feed,
Unless the earth with thy increase be fed?
By law of nature thou art bound to breed,
That thine may live when thou thyself art dead ;
And so, in spite of death, thou dost survive,
In that thy likeness still is left alive [12, с. 731].

Ростеш, годуєшся з землі приплоду,
То дай же ти й землі свій власний плід.
Себе продовжуй – так велить природа,
Нехай тебе переживе твій рід.

Тоді ти й після смерті жити будеш,
В подобі у своїй повік пребудеш... [16, с. 545].

Пояснюючи Адонісу, що дбання про своє потомство є покликом всього живого, Венера нагадує Діотиму – героїню платонівського діалогу «Бенкет». Ця жінка-мудрець, в якій Сократ знайшов свого вчителя, розвиває думку про сприйняття процесів «зачаття й народження як вияву безсмертного начала у смертному створінні» і доводить філософу, що кожна жива істота прагне «причаститися до таїн вічності – і тіло, і все інше» [10, 138].

Провідною темою перших сімнадцяти сонетів В. Шекспіра теж стає альтернатива: безсмертність краси у випадку «відродження» себе в своїх синах або «згасання» життя в результаті порушення одвічного закону буття [2, с. 779].

Особливо слід звернути увагу на те, що основним джерелом людської краси в добу Відродження виступало чуттєве начало, яке живило та робило повнокровним матеріально-тілесне життя [див.: 14]. Завдяки чуттєвості тіло людини зливається з природою, створюючи гармонійну єдність, і виступає уособленням природної краси. На думку Е. Фукса, «все, що дихає справжнім життям є безсмертним, неминушим. І ця безсмертність тим вище, чим більше була сума чуттєвої енергії, яка насичувала час зародження цих створінь» [15, с. 11].

Саме такою чуттєвістю наділяє В. Шекспір Венеру, кожне слово якої – це проникливий голос пристрасті. Полум'я її стихійних почуттів так і рветься крізь товщу середньовічних уявлень про тіло, які проповідує Адоніс. Її почуття, освітлені всім земним, і, разом з тим, затьмарені вже довгим очікуванням на статевої акт (що проглядається в середині поеми), майже цілком підлягають під визначення кохання, яке надає головна героїня одного з найвидатніших романів іспанського Відродження «Селестіна, або Трагікомедія про Калісто і Мелібею» («La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea», кінець XV ст.): «То прихований вогонь, ніжна виразка, смачна отрута, солодка гіркота, приємна хвороба, радісна мука, солодка та жорстока рана, ласкава смерть» [5, 256].

Герой шекспірівської поеми Адоніс виступає прихильником екзальтованої «святої» любові, заперечуючи плотську радість, котра, на його думку, розтілає людську природу. Залишаючись триумфом античної тілесної краси, він втрачає в ренесансному світі свою велич та життєвий сенс, бо йому не вистачає чуттєвої свободи, що могла б перетворити досконалу за формами та пропорціями, але холодну

і бездиханну античну статую на живу людину – «вінець творіння», тобто об'єкт споглядання – на суб'єкт.

Отже, доба Відродження встановила новий кодекс краси, в якому чуттєвість та доцільність виступають основними атрибутами тілесності. Природна чуттєва краса людини та її здатність кохати структурують цілу низку художніх топосів, які знаходять реалізацію у мистецьких творіннях скульпторів, живописців, письменників. Вир пристрастей та справжній вибух еротизму незрідка спостерігаються на сторінках

літературних творів ренесансних авторів. Це не тільки сприяє урізноманітненню сюжетики і розширенню тематичного діапазону в літературі доби Відродження, але й дається навзнаки у масовій свідомості: руйнуються традиційні форми етичних правил, реабілітується така риса як вміння насолоджуватися радощами земного життя, а чуттєве кохання втрачає однозначно-негативну аксіологічну забарвленість, яку воно отримало за часів Середньовіччя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К.: Факт, 2003. – 320 с.
2. Алексєєнко О. Сонети / Шекспір В. Твори в шести томах. Том 6. Тимон Афіський; Перикл, цар Тірський; Цимбелін; Зимова казка; Буря; Генріх VIII; Венера і Адоніс; Лукреція; Сонети; Скарги закоханої; Пристрасний палігрим; Пісні для музики; Фенікс і голубка / Перекл. з англ.; післямови О. Алексєєнко та Д. Наливайка. – К.: Дніпро, 1986. – 838 с., іл.
3. Бичко А.К., Бичко І.В., Табачковський В.Г. Історія філософії: Підручник. – К.: Либідь, 2001. – 408 с.
4. Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. – М.: Искусство, 1977. – Т. 1. – 223 с.
5. Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. Учеб. пособие для студентов филол. специальностей пед. ин-тов / Сост. Б.И. Пуришев. – Изд. 2-е. – М.: Просвещение, 1976. – 638 с.
6. Кривцун О. Отражение Эроса // Молодой коммунист. – 1990. – № 2. – С. 73-83.
7. Ле Гофф Ж. Середньовічна уява. Переклад з франц. Яреми Кравця. – Львів: Літопис, 2007. – 350 с.
8. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.
9. Петрарка Ф. Канцоньере. Моя тайна, или Книга бесед о презрении к миру, Книга писем о делах повседневных. Старческие письма / Пер. с итал. и лат.; вступ. статья и составление О. Дорофеев. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1999. – 736 с.
10. Платон. Сочинения. В 3-х т. Том 2 / Пер. с древнегреч.; под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса; вступит. статья А.Ф. Лосева. – М.: Мысль, 1970. – 611 с.
11. Поэзия Плеяды. Сборник / Сост. И.Ю. Подгаецкая; на франц. яз. с параллельными русскими текстами. – М.: Радуга, 1984. – 832 с.
12. Shakespeare's histories and poems. – London: J.M. Dent & Sons LTD. New York E.P. Dutton & Co Inc, 1953. – V 2. – 888 p.
13. Торкут Н. Провідні ідейно-сміслові концепти італійського гуманізму (спроба культурологічної реконструкції) // Біблія і культура. – Чернівці, 2005. – Випуск 7. – С. 35-44.
14. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Эпоха Ренессанса / Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – 511 с., ил.
15. Фукс Э. История нравов / Пер. с нем. В.М. Фриче. – Смоленск: Русич, 2002. – 624 с., ил. – (Популярная историческая библиотека).
16. Шекспір В. Твори в шести томах. Том 6. Тимон Афіський; Перикл, цар Тірський; Цимбелін; Зимова казка; Буря; Генріх VIII; Венера і Адоніс; Лукреція; Сонети; Скарги закоханої; Пристрасний палігрим; Пісні для музики; Фенікс і голубка / Перекл. з англ.; післямови О. Алексєєнко та Д. Наливайка. – К.: Дніпро, 1986. – 838 с., іл.
17. Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. Т. 1 / Сост. и науч. ред. В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1981. – 495 с., ил.