

### III. Полемічна трибуна.

*Летуновська Ірина*  
(Київ)

## **Маньєризм – нова естетична система в історії культури**

На сьогодні досить чітко визначено концепцію маньєризму в живопису. Існують роботи, які узагальнюють дослідження на цю тему<sup>1</sup>. Ні в кого не виникає заперечень, коли маньєристами називають Понтормо чи Ель Греко. У мистецтвознавстві вже існують усталені характеристики тих елементів живопису, які визначають приналежність твору до художньо-естетичної системи маньєризму, обумовлюючи його чітку окремішність від ренесансу чи бароко.

У літературознавстві визначення як самого поняття маньєризму, так і його елементів у творах словесного жанру, не кажучи вже про чітке усвідомлення його відмінностей від ренесансу і бароко, ще не існує. Історія питання про маньєризм налічує вже близько ста років. Першу спробу описати маньєризм на науковому рівні здійснив у 1920 році австрійський вчений Макс Дворжак у курсі своїх лекцій. І хоча його узагальнена робота “Історія мистецтва як історія духу”, котра побачила світ у 1925 році, була присвячена здебільшого аналізу живопису, в ній вперше зазначалося, що, на відміну від об’єктивної картини світу ренесансу, маньєризм – це царина суб’єктивної картини світу. Вчений наголосив і на спіритуальних, трансцендентних аспектах маньєризму, на його зв’язках з радикальними релігійними ідеями XVI сторіччя. Тобто, чи не вперше, не вдаючись до соціологізації, він спробував розглянути маньєризм у його історичному аспекті, як складову загальної культури певного часу. Аналізуючи твори образотворчого мистецтва, М.Дворжак наводив на

підтвердження своїх думок цитати з літературних творів. У його роботі вперше з маньєризмом були пов'язані імена письменників Рабле, Сервантеса, Шекспіра, Тассо<sup>2</sup>.

Розглядаючи розвиток поняття “маньєризм”, неможливо пройти увагою повз роботи такого дослідника, як В.Фрідландер. Вважаючи маньєризм цілком автономним художнім стилем, він виокремив його ранній – ідеально-абстрактний етап та етап його занепаду, який здійняв хвилю антиманьєристичної реакції, в якій згуртувалися ті художники, котрих сьогодні вважають ранньобароковими. Перша по-справжньому ґрунтовна і навіть програмова робота на тему маньєризму в літературі, побачила світ у 1947 році. То була праця Ернста-Роберта Курціуса “Європейська література і латинське середньовіччя”. Німецький вчений інтерпретує маньєризм як метаісторичну категорію, постійно присутню в європейській літературі, його маньєризм дуже схожий на перманентне бароко Е.д'Орса. Учень Курціуса Г.-Р.Хокке у своїй монографії “Світ як лабіринт” розглядає маньєризм ще ширше, але не дає йому чіткого визначення, вважаючи його підстилем бароко.

Значним внеском у розвиток розуміння маньєризму стала робота Д.Шірмена “Маньєризм”. Розглядаючи цю проблему на матеріалі італійського мистецтва, дослідник дійшов висновку про стильову самостійність маньєризму. В дослідженнях Д.Шірмена з'явився новий аспект, а саме розуміння маньєризму як такого стилю, що розвивався паралельно з іншими художньо-естетичними системами, котрі стали розгалуженнями відносно цілісної системи Високого Відродження. Одночасно автор наголошував на необхідності комплексного методу дослідження маньєризму, вважаючи, що його слід вивчати виходячи з тих критеріїв і принципів, які є властивими саме цій художньо-естетичній системі. У своєму аналізі маньєризму Д.Шірмен звертався не тільки до образотворчого мистецтва Італії XVI – першої третини XVII століття, але й до літератури,

### III. Полемічна трибуна.

театру, музики, архітектури, прикладного мистецтва. Вчений торкнувся й питання про маньєризм у драматургії, вказавши на появу в ній ряду нових елементів, зокрема інтермедії, на зростання ролі маски та посилення ролі сценографії. Він зробив висновок, що маньєризм є цілісною художньою культурою, яка стала історично значимим утворенням у розвитку мистецтва<sup>3</sup>.

Ствердження художньої самостійності маньєризму – найважливіший результат наукових пошуків А.Гаузера, представлений на сторінках його праць “Соціальна історія мистецтва та літератури” і “Маньєризм”. Обґрунтувавши самостійність маньєризму як історичного етапу в розвитку культури, автор аргументував складність його атрибуції в якості самостійного художнього явища через наявність у лоні самого маньєризму різноспрямованих тенденцій. На думку вченого, маньєризм відзначається специфічною, у порівнянні з ренесансом, образною системою: вона характеризується інтелектуальною та почуттєвою витонченістю, натуралізмом і водночас прагненням до трансценденталізму, відсутністю деталізації, широким використанням готових художніх форм і символів. Принципово відмінним у маньєризмі було використання таких елементів, які зустрічаються також і в творах представників інших художньо-естетичних напрямків: у маньєризмі вони підпорядковані ідеї зображення хаотичного світу та розпаду ренесансного ідеалу людини на плотське і духовне за домінуванням плотського, що виявляється згубним для особистості. На думку А.Гаузера, художнє втілення почуття розгубленості, відсутності твердої духовної опори та втрати себе є головною характерною ознакою маньєризму на фоні інших художньо-естетичних систем.

А.Гаузер також вважав, що одним із фундаментальних принципів маньєризму є почуття відчуженості від оточуючого світу. Це почуття, яке виникло внаслідок руйнування гуманістичних ідеалів, неможливості їхньої

практичної реалізації, призвело до пошуків компромісу з реальністю. Проте суспільна і художня практики показали неможливість здійснення таких прагнень. Усвідомлення цієї істини звучить як лейтмотив у багатьох творах тієї епохи і виявляється спільною темою у творчості таких різних митців, як Н.Макіавеллі, М.Сервантес та В.Шекспір. У маньєристичному мистецтві XVI-XVII століть, як стверджує А.Гаузер, знаходить своє найбільш адекватне вираження психологічний феномен нарцисизму, який став справжньою хворобою особистості, подібно до того, як відчуження – хворобою соціального організму. Усе це дуже яскраво проявилось в англійській драмі, зокрема у трагедії, першої третини XVII століття. Якщо в античній трагедії герой відчував свій взаємозв'язок із співгромадянами, котрі поділяли його віру у рок і неминучість смерті, що розумілася як жертва, то герой трагедії Нового часу є самотнім не стільки через свою трагедію, скільки трагедія є наслідком його самотності. Водночас маньєристична трагедія знаменує усвідомлення художником руйнування антропоцентричної системи, герой трагедії – це людина, покинута Богом.

У цілому ж, незважаючи на моменти занадто прямої соціологізації процесу естетичного осмислення дійсності, А.Гаузер найбільш аргументовано описав маньєризм як самостійну художню систему, яка виникла в період кризи Ренесансу і займала проміжне положення між ренесансом і бароко<sup>4</sup>. Великий внесок у розвиток розуміння маньєризму в літературі вніс Кляйншмід фон Ленгефельд, котрий при аналізі літературних творів періоду кризи Відродження застосовував категорії мистецтвознавства. На його думку, в англійській літературі початку XVII століття, що до нього визначалася як ренесансна, домінувала естетика маньєризму, специфічними елементами якої виступають іронія, відвага, прагнення відкрити раніше невідоме, самопожертва, амбівалентність<sup>5</sup>. Проблема маньєризму в літературі

### III. Полемічна трибуна.

стала предметом дослідження американського вченого У.Сайфера. Обґрунтувавши можливість використання термінів і концепцій мистецтвознавства при вивченні літератури, він дослідив особливості практичного втілення почуття дисонансу, характерного для періоду пізнього Відродження. Проте на периферії уваги цього дослідника залишилися ідеологічні, онтологічні та світоглядні зміни, що були надзвичайно потужними саме в момент появи маньєризму. Це й зумовило підміну в його дослідженні поняття “ренесанс” у розумінні певного типу культури хронологічним поняттям, яке позначає період з 1400 по 1700 роки. Такий підхід зрештою призвів до абстрагування маньєристичної художньо-естетичної системи від конкретних історико-соціальних умов та панівних у ту пору світоглядних концепцій. Внаслідок цього вся складність маньєристичного мистецтва звузилася до поняття стилю, що трактувався як певна комбінація художньо-технічних засобів.

На думку У.Сайфера, маньєризм – це потужне експериментування з технічними прийомами, метою яких є відображення диспропорційності та порушення рівноваги, експериментування з простором, який нерідко нагадує коловорот, з нефіксованою позицією спостерігача, і дивною, навіть ненормальною перспективою, яка набагато точніше відтворює приблизність, аніж визначеність. Маньєризм – це й чисто суб`єктивне оперування традиційними формами та елементами. Таким чином, за У.Сайфером, в маньєризмі суб`єктивне вираження естетичного переживання реальності переважає адекватне художнє зображення.

Літературознавчий аналіз із залученням мистецтвознавчих категорій дозволив У.Сайферу виокремити новий момент у творчості В.Шекспіра: монологізуючих героїв великого драматурга він співвіднесить із мистецтвознавчою

фігурою “коментатора того, що відбувається на картинах маньєристів”<sup>6</sup>.

Подальші розвідки у намаганні вирішити проблему маньєризму ставили за мету визначити його місце в історико-літературному процесі. Так, Ф.Ворнке, аналізуючи явища англійської літератури першої третини XVII століття, звернув увагу на те, що у багатьох з них присутня суб’єктивність і сугестивність викладення. Тексти маньєристів зазвичай характеризуються холодною інтелектуальністю, ускладненою метафоричністю. Проте дослідник відкидає самостійність маньєризму, вважаючи його одним із стилів бароко. Але саме бароко Ф.Ворнке розуміє як такий період в історії мистецтва, коли духовні цінності ставали об’єктом найприскіпливішого осмислення та естетичного відображення<sup>7</sup>. Про відносну самостійність маньєризму йдеться і в роботі О.Бенеша “Мистецтво Північного Відродження. Його зв’язок з сучасними духовними й інтелектуальними рухами”<sup>8</sup>. Визнаючи маньєризм як стильове вираження пізнього Відродження, О.Бенеш одночасно вказував на його відмінність від ренесансного мистецтва. На думку цього автора, маньєризм більш спіритуалістичний. Для нього характерні елементи містицизму і прагнення до трансцендентального, яке живописець намагається висловити за допомогою певних символів, що мають містичну основу. Головну ж особливість маньєристичного мистецтва, порівняно з ренесансом, О.Бенеш вбачав в усвідомленні нескінченності простору.

Чималий внесок у розвиток розуміння особливостей маньєризму та його відмінностей від ренесансу і бароко зробили російські вчені. Своєрідну концепцію маньєризму висунув О.Лосєв у книжці “Естетика Відродження”<sup>9</sup>. Він визначив маньєризм як мистецтво періоду кризи гуманістичних ідеалів і загострення питання про ставлення особистості до світу і Бога. І хоча людська особистість, як і раніше, мислилась у кодах детермінованості вищою

### III. Полемічна трибуна.

божественною силою, саме розуміння людини як божественної форми вже виявлялось апріорно суб'єктивним. Цю суб'єктивність сприйняття О.Лосев ілюструє через поняття внутрішнього малюнку, яке було запропоноване Ф.Цуккарі. За допомогою внутрішнього малюнку почуттєве обробляється та оформлюється в свідомості людини, начебто конкуруючи із природою та Богом у творенні всього прекрасного. Таким чином, О.Лосев у якості вихідної ознаки маньєризму вказує на відчуженість людини–творця від природи і Бога, і говорить навіть про їхню “конкуренцію”. Це новий, порівняно з ренесансним мистецтвом, момент. На перший план висувається доктрина не самої природи, як у ренесансній художньо-естетичній системі, а розум, який пізнає світ – відбувається суб'єктивація художньої творчості.

О.Лосев розглядає маньєризм не тільки як художній, але й як теоретико-естетичний напрямок, включений в естетику Ренесансу. Він визначає сутність маньєризму як рефлексію над мистецтвом, в якій акцентується питання про відношення суб'єкта, що творить, до створеного ним об'єкта. В естетиці маньєризму ця проблема вирішується у дусі неоплатонізму Відродження: божество мислить і тому породжує ідеї; ідеї у найчистішому вигляді уособлюють фігури ангелів, людина втілює ідеї матеріально-чуттєвого рівня, а в об'єктах природи постають ідеї з нульовим ступенем свідомості. Людина мислить і творить на основі тих даних, що їй дають її почуття, а вроджені, даровані Богом, ідеї допомагають творити й контролювати її власні ідеї. Таким чином, на передній план висувається плотинівська ідея еманациї, що виростає з уявлень про світ, який об'єктивно погіршується, і маньєризм, по суті, стає естетичним осмисленням цього процесу.

Як самотню художньо-естетичну систему, в якій відбилася криза гуманістичної ідеалізації людини, розумів маньєризм О.А.Анікст. На його думку, в основі

маньєристичного мистецтва лежить нове розуміння природи людини, яке відкидає гармонію Ренесансу, розуміння людини як гармонійної особистості, натомість підкреслює її глибоку суперечливість. У своїй останній роботі про драматургію В.Шекспіра О.А.Анікст детально зупинився на окремих стильових особливостях маньєризму – нерівності людини самій собі, двоїстості її природи, яка поєднує як пороки, так і чесноти, розпаді цілності людини, боротьбі добра і зла в її душі. Він також зазначив і те, що конфлікт цей є в принципі нерозв'язним з огляду на його драматичну напругу і відкритість фіналу, відсутність явного морального уроку, твердих відповідей на численні моральні і суспільні проблеми<sup>10</sup>.

Естетичним осмисленням найбільш гострих форм кризи Відродження, які не зміг відобразити “трагічний гуманізм” (термін А.Смирнова), був, на думку А.Парфьонова, саме маньєризм. Характерними ознаками даного художнього явища цей дослідник вважав підкреслено суб'єктивне зображення життя. Ця тенденція переростає в художній принцип зображення ідеї, яка належить свідомості художника. А.Парфьонов зазначав, що маньєризм виступив як ренесансний стиль, що “себе усвідомив” і в якому домінуючий розвиток здобувають деякі середньовічні мотиви<sup>11</sup>.

Поглиблений аналіз творів молодших сучасників В.Шекспіра дозволив А.Горбунову виокремити маньєристичні тенденції в творчості деяких англійських драматургів першої третини XVII століття. На думку цього вченого, в уявленні маньєристів людина – це піщинка у світовому океані. Монументальність Ренесансу розмінюється у плинності, грі контрастів і парадоксах. Ренесансний ідеал особистості, який визначався гармонійним поєднанням духовного і фізичного, піднесеного і земного в маньєристичному мистецтві розпадається на дві несумісні половини – плотську і духовну, що тягне за собою, з одного боку,



### III. Полемічна трибуна.

загострення спіритуалізму, повернення до середньовічного мислення, а з іншого – скептичний гедонізм, який часом перетворюється на витончену еротику.

Досліджуючи маньєризм, А.Горбунов доходить висновку, що ґрунтом маньєризму стало гостре відчуття кризи, прослідковує генетичні зв'язки маньєристичного мистецтва з бароковим та ренесансним, обґрунтовуючи таким чином своє розуміння маньєризму як раннього етапу бароко, який відрізнявся від пізнього, тобто саме барокового етапу<sup>12</sup>.

Досить докладний огляд літератури з питань маньєризму подано і в книзі К.А.Чекалова. Але, на жаль, проблема визначення маньєризму як окремого явища в історії культури у цій роботі не вирішується<sup>13</sup>.

Отже, усі дослідники одностайно говорять про своєрідність маньєристичного художньо-естетичного осмислення дійсності. Загальновизнаним вважається факт виникнення маньєризму в Італії у період 1520-1550 рр. та його розповсюдження в європейському мистецтві на зламі XVI-XVII століть. Проте у визначенні статусу маньєризму серед науковців, як правило, виникають розбіжності. Дехто вбачає в ньому течію, включену в загальну систему пізнього Ренесансу, інші пов'язують його з раннім бароко, треті розглядають маньєризм як особливу естетичну систему, але перехідну між ренесансом і бароко. Найбільш адекватною природі маньєризму видається третя точка зору.

Така думка ґрунтується на тому, що кожний тип світосприймання вимагає своєї специфічної естетичної системи для його осмислення і вираження. Розуміння історичності розвитку літератури, яке дає підстави розглядати літературу не лише як інтелектуальне явище, а і як одну з головних складових процесу самопізнання матерії через людину, дозволяє визнати справедливим вплив не тільки середовища на літературу, а й літератури на середовище через прочитання тексту (формування “Я” за

С.Грінблаттом). Якщо прийняти ці розмірковування за основу, то можна погодитись з такими твердженнями:

1. Середньовіччя явило світові корпоративний характер мислення і свідомості: людина була перш за все бюргером, лицарем, священиком тощо.
2. Відродження породило ідеал вільної особистості, внутрішньо гармонійної і гармонійної по відношенню до світу в цілому. Людина усвідомлює свою індивідуальність, своє “Я”. Її “Я” все ще є ідеальним і цілісним.
3. Маньєризм ілюструє те, як відразу після усвідомлення своєї індивідуальності, людина Ренесансу усвідомила власну дисгармонійність, наявність у своєму “Я” тваринних елементів і прийшла в жах від цього.
4. Бароко явилось на світ, коли людина, усвідомивши своє “Я” в ренесансі, наявність у ньому агармонійності, зробила спробу повернутися до ідеальності через синтез почуття й розуму. Інструментом здійснення такої спроби стало бароко.

Звичайно, побудова такого списку етапів формування “Я” через твори мистецтва – це тема не просто великої статті, а докладного вивчення усього літературного процесу. Тож у цій конкретній статті така заява – лише запрошення науковців до дискусії. Про самостійність маньєризму, його виокремлення з ренесансу та бароко, на наш погляд, свідчать теоретичні розробки самих маньєристів. Прикладом такої роботи може слугувати твір Франческо Патриці “Про «Поетику»”, який з’явився на світ у 1586-1588 роках. Розпочинаючи свій трактат, італійський мислитель віддає шану Аристотелю як наставнику поетів, але потім піддає нищівній критиці положення його “Поетики”. Він критикує постулати Аристотеля стосовно походження трагедії та комедії, відповідності між характером поета та естетикою його творів, класифікацію жанрів. Найнищівнішій критиці піддається центральне для аристотелівської “Поетики” положення про наслідування.

### III. Полемічна трибуна.

Патриці показує, що “Одіссея” та “Іліада”, на які часто посилається Аристотель, не відповідають запропонованим античним філософом критеріям наслідування. Відкидаючи теорію мімесису, італієць висуває інший критерій справжньої поезії, який він називає “поетичним натхненням”, і який у нього позначає поривання трансцендентного походження, що споріднює поета з пророком. Патриці зазначає, що звичайно можна писати вірші й без натхнення, однак вони будуть холодні й нерозумні. Для італійського естетика найвищим авторитетом є Платон, і саме тому свою власну теорію він вибудовує на тезі, сформульованій у “Федрі”, де поезія порівнюється зі свого роду “божевіллям, що послане музами”. Таке натхнення переходить за рамки власне поетичної творчості, музи кличуть до себе душу поета, даруючи йому особливі можливості пізнання оточуючого світу. Водночас саме натхнення, а не суб’єктивні наміри поета, є визначальним у процесі творчості. Патриці називає сім найважливіших особливостей поетичної мови, які відрізняють поезію від звичайної розмовної мови – загадковість, величність, солодкість, використання чужоземної мови-алюзій, розмаїття, вірш і спів. Але всі вони є лише різними засобами досягнення єдиної мети – здивувати. Джерело здивування – неповне знання про предмет, вихід за горизонти звичайного пізнання. При цьому поет повністю залежить від натхнення, яке є зовнішнім по відношенню до нього. Водночас це натхнення проявляється як внутрішня сутність поетичної природи, а отже, вірш – це представлений у художніх образах стан душі поета, що є суб’єктивним, тобто незалежним від реального світу.

Ідеї Патриці розвинув Джордано Бруно. Він виступив проти наслідування і проголосив першість “винаходу”, тобто замість мімесису висунув концепт первинності створеної розумом поета реальності.

Отже, помітні принципові зрушення на художньому рівні: якщо мистецтво Ренесансу, міметичне в своїй основі, гармонійно поєднувало “відображення” і “висловлення”, то згодом акцент зміщується на виражальну правду мистецтва. Створюється експресивно змістовна, а не міметична формальна правда образу. Вона демонструє художню ідею, а не технічну майстерність. Заперечення міметичності призводить до заміни художнього принципу “мистецтво – дзеркало природи” принципом “мистецтво – дзеркало розуму”, що є засадою маньєризму. У стильовому аспекті посилення раціонального первення призвело до інтелектуальної ускладненості творів, яка виникає внаслідок використання стильових елементів і символів, вироблених раніше – як в античності, так і в Середні віки. Для маньєризму кожний предмет став символом, ієрогліфом чогось прихованого і вищого, Універсум перетворився на світ, в якому реальне та ірраціональне неподільні.

Складається інша, ніж у Ренесансі, концепція людини. Виникає проблема рівнів підлеглих духовного і плотського в людській природі, причому з кожним десятиліттям посилюється негативне ставлення до “плотського”, поширюючись на увесь матеріально-почуттєвий світ. Людина втрачає центральне місце у Ланцюзі Буття, яке вона займала в ренесансній картині світу. Втрата особистістю ідеального статусу зумовила інтерес пізніх маньєристів, зокрема англійських драматургів першої третини XVII століття, до описів протиприродних станів та жахів. Заперечення центрального місця людини у світобудові, сумніви у можливостях людського розуму призвели до виникнення маньєристичних мотивів ілюзорності Буття і неможливості пізнання істини через почуття. Посиленню цієї середньовічної за своїм походженням тенденції у маньєризмі сприяла також і переорієнтація з аристотелівського кола ідей на платонівське. У маньєризмі отримує переважний розвиток платонівський принцип Іронії, як

### III. Полемічна трибуна.

невідповідності бажаного досягнутому, того, що бачиться, його справжньому змістові. Вплив стоїцизму зумовив маньєристичне розуміння пристрасті як головної причини посилення ілюзорності Буття. У пізньому маньєризмі до крайньої межі загострення доходить вираження того, що конфлікт породжується не у протистоянні людини і природи, людини і фатуму, а в боротьбі добра і зла в душі самої людини.

Отже, діячі мистецтва і культури часів кризи Відродження бачили два шляхи її подолання: попри факти реальності продовжувати опиратися на свій внутрішній спротив і покладатися на внутрішню гармонію власної душі; спробувати знайти небесну гармонію. Перший шлях передбачав пізнання внутрішнього світу людини і пошук відповіді на запитання – чим визначається вибір, який робить людина у світі, сповненому конфліктів? Цей вибір вимагав осмислення людських пороків, мук страждання, тяжких катастроф, що зрештою й призвело до виникнення маньєризму – художньої системи, яка за своєю внутрішньою сутністю, поетикою та естетикою помітно відрізняється і від ренесансу, і від бароко.

---

<sup>1</sup> *Тананаева Л.И.* Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века // Советское искусствознание. Вып. 22. – М.: Искусство. – 1987. – С.123-165.

<sup>2</sup> *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. – М.: Искусство, 1978. – 395с.

<sup>3</sup> *Shearman J.* Mannerism. – Harmondsworth Penguin Books, 1967. – 215p.

<sup>4</sup> *Hauser A.* Social History of Art. – New York: Menthner and Co Ltd. Press, 1956. – 176p.; *Hauser A.* Mannerism. The crisis of the Renaissance and the origin of modern art. -London: Routledge and Paul, 1965. – XX, 425p.

<sup>5</sup> *Kleinschmit v Lengfeld F.* Shakespeare und die Kunstepochen des Barok und des Mannierismus. // Shakespeare Jahrbuch. Weimar. – 1948. – Bd. 82/83. – S.104-126.

<sup>6</sup> *Sypher W.* Four Stages of Renaissance Style. – New York: Kaver Press, 1955. –312p.

Летуновська Ірина. Маньєризм – нова естетична система в історії культури.

- <sup>7</sup> Warnke F.J. Version of Baroque European Literature in the seventeenth Century. – New Heaven, London: Yale Univ. Press, 1972. – 229p.
- <sup>8</sup> Бенеш О. Искусство Северного возрождения. Его связь с современным духовными и интеллектуальными движениями. – М.: Искусство, 1973. – 222с.
- <sup>9</sup> Лосев А. Эстетика Возрождения. – М.: Наука, 1982 – 628с.
- <sup>10</sup> Аникст А.А. Шекспир и художественные направления его времени // Шекспировские чтения, 1984. – М.: Наука. – 1986. – С.37-66.
- <sup>11</sup> Парфенов А.Т. Трагическое в "Гамлете" // Шекспировские чтения. 1984. – М.: Наука, 1986. – С.130-137.
- <sup>12</sup> Горбунов А.Н. Драматургия младших современников Шекспира. // Младшие современники Шекспира. – М.: Издательство Московского университета, 1986. – С.5-44.
- <sup>13</sup> Чекалов К.А. Маньєризм во французской и итальянской литературах. – М.: Наследие, 2001. – 208с.