

ХУДОЖНІ ФОРМИ АЛЕГОРИЧНОГО ЗОБРАЖЕННЯ У СВЯТОМУ ПИСЬМІ

Святе Письмо є прихованою, іноді неоднозначною, складною для розуміння системою знаків, тому декодування його підтексту актуальне в усі часи. Багатоплановість біблійних повідомлень, віра у наявність вищого, потаємного смислу, який потребує розшифрування, зумовлювали застосування алегоричного методу тлумачення Біблії, який отримав своє осмислення та обґрунтування в категоріях і термінах античної філософської герменевтики. Найдавніша герменевтична традиція інтерпретації Біблії представлена уже в Старому Заповіті. Вона ґрунтується на тлумаченні виявів трансцендентного зв'язку між Богом та людиною: снів, видінь, знамень, пророцтв, притч та под. Ще до нашої ери серед іудеїв сформувалася елліністична община, яка почала здійснювати грецькі переклади книг Писання та застосовувати до них алегоричний метод інтерпретації. Традиція тлумачення текстів Нового Заповіту починає форсовано розвиватися з II століття у писаннях апостолів та ранніх апологетів християнства (Климент Римський, Юстиніан Мученик та ін.). Найвизначнішими екзегетичними школами доби патристики були: Александрійська богословська школа (Климент Александрійський, Оріген, Діонісій Александрійський та інші), яка вбачала в кожному сюжеті Старого Заповіту алегоричну вказівку на події Нового Заповіту, тяжіла до відтворення символічної багатозначності сакральних текстів, та Антіохійська школа (Лукіан, Діодор Тарсійський, Феодорит Кирський), яка відстоювала принципи буквального тлумачення Святого Письма [1, с. 246]. Представники Александрійської школи розробляли своє вчення, виходячи з переконання, що «усі варварські і грецькі богослови приховують першовитоки своїх вчень і передають істину за допомогою загадок, символів, алегорій, метафор чи іншими способами» [2].

Грецький церковний діяч і філософ Оріген, який наголошував на пріоритеті у сакральних текстах духу над буквою, услід за засновником алегоричної біблійної екзегези Філоном Александрійським розробляв доктрину про три смислові пласти Святого Письма: «тілесний» (історичний, буквальний), «душевний» (моральний) і «духовний» (алегоричний) [3]. «Духовна інтерпретація» Орігена була моделлю алегоричного методу з тяжінням до символічного тлумачення. Він вважав, що Святе Письмо – це розгорнута алегорія, у якій кожна, навіть найменша, деталь має символічне значення і лише пневматичним (духовним) шляхом можна досягнути справжній смисл сакральних текстів [4, с. 82 – 83].

Вагомою концепцією середньовічної естетики та екзегетики стала знакова теорія та теорія чотирьох вимірів тлумачення сакральних текстів Аврелія Августина. Богослов розробив свою типологію знаків – поділив їх на природничі та умовні. Серед умовних він виділив предметні, візуальні та вербальні. Останні дві групи включають в себе буквальні та переносні знаки. «Знаки буквральними називаються тоді, коли застосовуються до означуваних речей для вираження яких вони встановлені, наприклад, ми говоримо «віл», коли маємо на увазі «тварину» [...] Переносними знаки бувають тоді, коли ті ж самі речі, які ми означуємо буквральними словами, вживаються для означення чого-небудь іншого; так, ми говоримо «віл» (bovem), і під цими двома складами мислимо тварину, яку зазвичай називаємо цим ім'ям, але також і розуміємо під цією твариною євангеліста, якого позначило [так] Писання в тлумаченні апостола: «не в'яжи рота волів, що молотить» [Перше послання Павла до коринтян, 9:9]» [5]. Отже, переносними філософ вважає такі знаки, в яких вказана річ виступає прообразом іншої речі. Вони являють собою художньо-зображальну образність (алегорія, загадка, притча, метафора, катахреза), яка формує інакомовний пласт священних текстів. Аврелій Августин сформував теорію чотирьох вимірів тлумачення Біблії, яка набула широкого розповсюдження в середньовічному суспільстві. Кожен уривок Святого Писання, вважав він, треба розглядати з точки зору чотирьох сенсів: історичний смисл Писання – біблійні факти та події розглядаються як реальні історії; тропологічний (моральний) – сприймання факту чи події як певної моральної настанови; анагогічний (есхатологічний) сенс Біблії – у зображених подіях розкривається священна релігійна істина, вічні трансцендентні категорії, які необхідно духовно досягнути; алегоричний підхід до тлумачення Біблії полягає в тому, що події, явища, особи розглядаються як аналог інших, прихованих, подій, явищ і осіб. Аналізуючи трактат «Про Град Божий» Августина, Л. Ушкалов зауважує, що наявність у Біблії чотирьох смислових рівнів богословом ілюструється на прикладі образу Єрусалима: буквально – реально існуюче земне місто; тропологічно – праведний дух, душа християнина; алегорично – сакральний центр, до якого слід рухатися духовно, вселенська Церква, у якій панують духовні закони Царства Божого; анагогічно – небесне місто, метафізичне Небесне Царство, місце перебування Бога та душ праведників [6, с. 19]. Отже, Августин утвердив думку про необхідність багатозначного тлумачення Святого Письма, зумовлену співіснуванням буквального змісту сакральних текстів з інакомовним, інтерпретація якого, на думку богослова, є надзвичайно важливою для розуміння божественних істин та проникнення у метафізичну реальність.

Середньовічне мистецтво вимагає знання продукованої ним системи складних образів, уміння орієнтуватися у просторово-часовій контамінації, змішаних та синтезованих сюжетах, без розуміння смислу яких неможливо осягнути авторські задуми творів. Таку особливість художньої творчості епохи середніх віків виразно ілюструє напучення Данте Аліґ'єрі Кан Гранду де Скаллі, як потрібно читати його «Божественну комедію»: «Щоб зрозуміти те, що викладено нижче, необхідно знати, що смисл цього твору непростий: більше того, він може бути названий багатозначним, тобто таким, що має декілька смислів, адже одна справа – смисл, який несе буква, інша справа – смисл, який несуть речі, позначені буквою. Перший називається буквальним, другий – чи алегоричним, чи моральним, чи анагогічним. Подібний спосіб висловлювання, аби він став ясним, можна прослідкувати в наступних словах: «Коли вийшов Ізраїль з Єгипту, дід Іакова із народу іноплеменного, Іуда зробився святинею Його, Ізраїль володінням Його». Таким чином, якщо ми подивимось лише в букву, ми побачимо, що мова йде про вихід синів Ізраїлевих із Єгипту в часи Мойсея; в алегоричному смислі мова йде про наше спокутування, здійснене Христом; моральний смисл відкриває перехід душі від плачу і вбогості до стану благодаті; анагогічний – перехід святої душі від рабства нинішнього тління до свободи вічної слави. І хоча ці таємничі смисли називаються по-різному, про них усіх можна говорити як про алегоричні, адже вони відрізняються від смислу буквального чи історичного. Дійсно, слово «алегорія» походить від грецького *allego* і по-латині означає «інший» або «відмінний» [7, с. 387]. У цьому листі наочно представлений аналіз сакральної події, здійснений на основі теорії чотирьох смислів, в межах якої здійснювалася інтерпретація середньовічної художньої словесності.

Символіка та алегоризація зображень у Біблії визначає мову усього християнського мистецтва. На формування образів у середньовічній літературі впливали композиційні схеми елліністичного та загалом усього давнього мистецтва, образи Старого і Нового Заповітів. Така генеза зображально-виражальних художніх засобів тогочасної літератури зумовлює можливість виділення кількох груп алегорій у Святому Писанні. Перша – алегоричне переосмислення образів античних цивілізацій: художнім прототипом образу Господа як Пастиря овець міг бути давньогрецький покровитель стад Гермес (мотив Доброго Пастиря, який, як і Гермес, зображений із ягням на плечах – осердя біблійної притчі про загублену вівцю, який дозволяє виразити ідею турботи Бога про кожну людину [Лк 15: 4 – 5]); антична метафора світла як виразник істини в середньовічному мистецтві алегоризується і стає художнім відповідником усього божественного та святого: Господа Бога, Ісуса Христа, його релігійного вчення та активних поборників християнства [Іоанн 8: 12]; образ виноградної лози як символ життя (виноград пов'язували із давньогіпетським Богом відродження Осірісом) загалом зберігаючи свою вітальну сутність, був пристосований до християнського мистецтва і став алегорією духовного життя та відродження, дарованого Ісусом Христом [Іоанн 15: 1 – 8]. До другої групи належать давньоєврейські старозавітні образи: рука серед хмар – алегорія Божественної міці та сили [3 Цар 18: 46]; виноградник – алегоричний образ ізраїльського народу [Іс 5: 1 – 7; Вт 32: 29 – 33]. До третьої групи алегорій у сакральних текстах відносяться виразні, яскраві, лаконічні інакомовні образи Нового Заповіту: господар [Мт 21: 33; Лк 16: 1 – 13] – алегорія Бога; образи хліба [Іоанн 6: 33], нареченого [Іоанн 3: 29] – інакомовні репрезентанти місіонерського призначення Ісуса Христа; невід [Мт 13: 47], перлина [Мт 13: 46], гірчичне зерно [Мт 13: 31] – алегорії Царства Божого. Усі ці насичені образи являють собою базові алегорії, що формують код християнської культури та мистецтва.

У середньовічній літературі алегоричне «відтворення» дійсності, ідейних постулатів, моральних норм та приписів знайшло своє відображення насамперед у притчах. М. Петровський вважає, що притча належить до тих жанрів художньої творчості, у яких інакомовне значення максимально підкреслене [8]. Вона виникає за умови приєднання до зовнішнього образу шляхом аналогії іншого значення, саме тому в основі побудови більшості притч – алегорія. В. Крекотьєн розглядає архітектоніку творів цього жанру як структуру, яка складається з двох елементів: «перший член її структури являє собою сюжет, другий – тлумачення, алегоричне переосмислення цього сюжету. У процесі тлумачення елементи сюжету зіставляються, як правило, з предметами дуже віддаленими від них за своєю природою». Учений підкреслює інакомовну сутність творів цього жанру, образна система яких передбачає алегоричне перекодування та переосмислення, з метою отримання знання про необхідний спосіб поведінки [9, с. 142; 149]. На алегоричності як релевантній рисі притчі наголошує Л. Кушнар'єва, яка, розглядаючи структурні компоненти творів цього жанру, робить висновки про те, що суб'єкт канонічної (євангельської) притчі – розповідь про дійсність, яка постає в абстрагованому вигляді без хронологічних і територіальних прикмет, без конкретних імен дійових осіб; її предикат – алегорія, в якій міститься напучення релігійного характеру. Дослідниця означає притчу як гіпернатив, тобто оповідь, яка тлумачиться принципово ширше, ніж це виявляється можливим, виходячи лише із наявних смислових елементів тексту [10]. Наявність подвійного смислу в євангельській притчі експліцитно вказується в самому тексті, адже конкретно-чуттєвий пласт зображення межує зі своїм тлумаченням, яке є сутнісною ознакою творів цього жанру. Ісус, навчаючи притчами, багато з них піддавав алегоричному тлумаченню, і така «авторизована алегорія» повинна була стати зразком для інтерпретації інших притч [4, с. 257].

Архітектоніка багатьох євангельських притч, зокрема притч про Царство Небесне, побудована на порівняльному зіставленні. Сюжет творів такого типу розгортається за такою структурною схемою: теза (утвердження подібності шляхом образного вираження) – алегорична конкретизація або розгортання тези. Сутність зазначеного порівняння у вищевказаних притчах розкривається завдяки характеристикам та якостям, вираженим в алегоричній формі. В одній із притч проводиться паралель між сім'ям, яке непомітно росте, та Царством Небесним. В основі цього зіставлення – духовне життя християнина, цінність якого обумовлюється його служінням Господу (рослина росте, плід дозріває). Середньовічна культурна реалія жнив як алегорія кінця (вужче значення – життєвого шляху людини, ширше – світу) вказує на те, що прийде час розплати і кожен отримає у відповідності до своїх заслуг: духовно зріла людина, яка принесе Богу досконалий плід добрих справ, унаслідок Царство Небесне [Мр 4: 26 – 29]. В основі уподібнення Царства Небесного зерну гірчиці лежить ознака величини. На Сході з малого зерна гірчиці проростає велика гірчична рослина – така співрозміреність між початковим станом предмету та результатом його розвитку відповідає пропорційності швидкого розповсюдження спочатку невеликої християнської спільноти у язичницьких країнах, що дає змогу усім віруючим отримати спасіння і сховок, уготований для них Господом, як його отримують птахи у гіллі дерев [Мт 13: 31 – 32]. Побудова зображально-виражальних конструкцій на основі напередзаданих асоціативних порівнянь у «Притчі про сіяча», «Притчі про закваску» та подібних допомагає розкрити спеціалізовані значення синкретизованих між собою алегоричних образів, використаних у творах з метою конкретизації або розкриття сутності безпосередньо вказаного порівняння.

Одна із найпоширеніших притчевих стратегій у Євангеліях спрямована на популяризацію ідеї про спасіння та вічне життя у Царстві Небесному. Її функціональне спрямування полягає у пробудженні в людській свідомості прагнення до покаяння та навернення до Бога, в лоно Церкви. Тому в притчевих сюжетних колізіях, у відповідності з авторською установкою на художнє зображення «відновлення загиблої людини», отримали втілення такі основні фази фабули: спокуса – покаяння (епістрофа) – воскресіння (відродження у формі реконструкції внутрішнього світу, істинна метаморфоза (духовне вдосконалення)). Цей архетиповий сюжет став композиційним стрижнем «Притчі про блудного сина» [Лк 15:11 – 32], окремі компоненти вказаної структури та мотив покаяння і спасіння також наявні у «Притчі про загублену вівцю» [Лк 15: 4 – 7], «Притчі про смоківницю» [Лк 13: 6 – 8]. У цих творах через складну систему алегоричних образів твориться духовно-моральний тип-зразок людини, яка досягла благодатного стану, переосмисливши свою гріховну поведінку та покаявшись. Функціонально-семантичне призначення такого типу сюжету обумовлює конструювання основоположних для нього вітальних алегоричних образів: мертвий син оживає, загублена вівця знаходиться, надія виноградаря на те, що смоківниця принесе добрий плід, подарує їй життя.

Інша притчева стратегія спрямована на викриття фарисеїв, садукеев, загалом грішників. Вона розвивається за такою сюжетною схемою: спокуса – гріх (апостазія) – покарання [Мт 21: 33 – 39; Лк 16: 1 – 13; Мт 18: 23 – 35] й актуалізує моральну алегоричну образність у євангельському контексті. Так, мораль «Притчі про злих виноградарів» набуває семантики розплати за виявлену первосвящениками недовіру до Ісуса як до Сина Божого: «Камінь, що його будівничі відкинули, той наріжним став каменем; від Господа сталося це, і дивне воно в очах наших! (...) І хто впаде на цей камінь розіб'ється, а на кого він сам упаде то розчавить його» [Мт 21: 42 – 44]. Моральна зображально-виражальна інакомовна образність протиставляється вітальній у «Притчі про пшеницю та поліву», господар якої розпорядився своїм врожаєм таким чином: «в жнива накажу я жінцям: зберіть перше кукіль і його пов'яжіть у снопки, щоб їх попалити; пшеницю ж спровадьте до клуні моєї» [Мт 13: 30]. Ця алегорична оповідь ґрунтується на традиційному для усієї богословської літератури протиставленні праведників та грішників, яке обумовлює їхні футуристичні перспективи в есхатологічному вимірі.

У Святому Письмі широко представлені алегоричні бестіарні образи, звертання до яких пояснюється специфічною можливістю вираження ними поліваріантних ідей: ті чи інші властивості тварин і птахів допомагають виявити і представити певні риси характеру та особливості поведінки людей (репрезентанти антропологічних характеристик) і на основі їх аналізу побудувати умовиводи. «Сама природа, породжуючи тварин, певною мірою алегорична, вона натякає на дещо інше – на людський образ...» [11, с. 270]. Середньовічне світобачення сприяло розвитку практики алегоричного представлення людських чеснот і гріхів як певних тварин, рослин чи якихось предметів, наділених символічним змістом. Міфологічне та релігійне світосприйняття закріпило за анімалістичними образами певні алегоричні значення, які транслиювалися у наступні історико-культурні епохи. Зоологічні образи у Біблії виконують роль одного із варіантів алегоричного коду (поряд і з рослинним, харчовим, побутовим), який слугує основою для конструювання різних сюжетних схем, що в них художньо осмислюється вища надчуттєва реальність (репрезентанти трансцендентного) у її антиномічних проявах.

В епоху Середньовіччя широкого розповсюдження набув специфічний літературний жанр – бестіарій – каталогізований опис зовнішнього вигляду і поведінки тварин, що супроводжувався алегоричним тлумаченням – певним релігійно-дидактичним висновком, який витікає із особливого бачення того чи іншого представника фауни [12]. Найдавнішим бестіарієм вважається «Фізіолог»,

александрійська пам'ятка невідомого автора, яка датується II – III ст. н. е. Сюжетно-нарративна частина твору являє собою синтез елементів александрійської вченості та напівфантастичних розповідей про поведінку тварин, які побутували в низовому середовищі. Саме "Фізіолог" дав початок християнській "зоологічній" алегорії.

Божественно-людська природа Ісуса зумовлює функціонально-семантичне навантаження бестіарних алегорій, які забезпечують поглиблене «проявлення» смислів та розгортання образу Христа у художньому вимірі. На Сина Божого вказують алегоричні образи різних тварин, кожна з яких означає певну рису, вказує на ту чи іншу властивість його природи (ягня, лев, риба та інші). Так, асоціювання Ісуса із агнцем як сугестивна основа для моделювання тропів та стилістичних фігур у середньовічній літературі виникло у зв'язку із семантико-інформаційною близькістю процесу жертвоприношення та місіонерського призначення Ісуса Христа – спасіння людства ціною власного життя: «Оце Агнець Божий, що на Себе гріх світу бере» [Іоанн 1:29]. Алегорія агня як Ісуса-жертви за гріхи усього людства покликана також підкреслити його покору, лагідність, терпіння та смиренність. Євхаристична алегорія агня як Ісуса Христа перегукується із наскрізним у сакральних текстах образом отари овець – християнським алегоричним зображенням людства, яке легко помиляється, а тому потребує духовного лідерства, заступництва. Світоглядно сформоване дуалістичне протиставлення праведників та грішників художньо відображається та осмислюється у сформованій концептуальній моделі поділеної отари: «загиблими», «заблудлими» вівцями названі люди, які відступили від постулатів християнської віри [Лк 15: 4 – 7; Мт 9: 36], «вівцями отари», «ягнятами» [Іоанн 10: 1 – 9; 21: 5; Дії 20: 29] – богопослушне населення, апостоли, проповідники. У Святому Письмі з'являється ще одне зоологічне протиставлення овець – козлам, які в євангельській проповіді про Судний день стають алегорією грішників, що на них чекає вічне прокляття [Мт 25: 32 – 33; 25: 41].

Ставлення до Сатани як до алегоричної фігури, що втілює абсолютне космічне зло, й одночасно як до конкретного його носія, який має матеріальне втілення, почало формуватися у Середньовіччі. У ранньохристиянських уявленнях Диявол міг бути репрезентований поліваріантними анімалістичними алегоричними образами: вовком, ведмедем, левом (в основі єдності зображеного та зображуваного було покладено ідею хижацтва та злоби), а також образами тварин, що викликають відразу: жабою, змієм, свинею (у цьому випадку трансцендентний та імагінативний зміст поєднуються за ознакою «нечистості»). Одним із найпоширеніших репрезентантів Сатани, його синонімом у християнській літературі став анімалістичний алегоричний образ змія. За своєю хтонічною сутністю плазун ворожий Сонцю і усім сонячним та духовним силам, він символізує темну сторону людини. У Святому Письмі змії зазвичай – алегорія руйнівних сил, які керують цивілізацією, зняряддя кари Божої, спокуси, злоби, люті, підступності, лукавства. Конденсування таких значень в образі плазуна є прозорим і пов'язується із уявленнями про нього як про грізно-могутню істоту низу, підступу.

Широкого розповсюдження у Святому Письмі набув алегоричний зоологічний образ вовка. У ранніх скотарських суспільствах, особливо в іудейському та християнському, вовк представлений у міфах та фольклорі як хиже творіння природи [13, с. 46]. Такі уявлення вплинули на семіозис образу цієї тварини у релігійному мистецтві. Так, образ вовка стає алегоричним означником характеристик Диявола, первосвящеників та загалом противників християнства. Зображально-виражальна система «Притчі про доброго пастиря» побудована на антитетичному паралелізмі, тому її центральний персонаж, який уособлює турботу Ісуса Христа за людей, протиставляється образу хижого вовка, який їх занапащає [Іоанн 10: 11 – 13]. Образ вовка у контексті богословського мистецтва часто набуває значення невірних, жорстоких гонителів християн. Апостол Павло застерігав своїх учнів: «Я знаю, що як я відйду, то ввійдуть між вас вовки люті, що отари щадити не будуть» [Дії 20: 29]. Міфогенний субстрат образу вовка зумовив інакомовну негативну семантику, яку він продукує у сакральних текстах, репрезентуючи характеристики трансцендентного зла та відповідні прояви негідної людської поведінки.

Алегоризація бестіарних концептів займає важливе місце у системі зображально-виражальних особливостей сакрального дискурсу. Бестіарні художні форми алегоричного зображення допомагають експлікувати антиномічні вияви дуалістичного трансцендентного та типувати риси характеру, поведінку цілих класів і типів людей. Анімалістичні алегорії, як поліморфні естетичні структури, несуть у своїй семантиці багатий досвід світоусвідомлення та світоосмислення.

Широкого розповсюдження у Біблії набули притчі – твори дидактично-алегоричного жанру, які використовувалися з просвітительською та наставницькою метою, виконуючи функцію ілюстрування теологічної доктрини та пізнання житейських взаємин і моральних засад. У притчі, як у літературній формі, панує алегоризм, а тому пояснення алегоричних образів, закодованих у ній, є важливою композиційною частиною творів цього жанру. Алегорична мова у біблійних притчах є конвенційною – повторення однієї і тієї ж зображально-виражальної схеми чи окремих образів у Євангеліях надавало їм більшої усталеності, укріплювало їх позиції в богословсько-культурному дискурсі та робило більш простими, що сприяло вирішенню такого християнського завдання, як уподібнення поведінки людей позитивному прообразу, втілення його в життя.

У репертуарі концептуальних алегорій, які функціонували в середньовічному сакральному дискурсі, особливе місце відводиться анімалістичним образам, які виконують важливе формо- та семантикотворче значення у структурі священних художніх текстів. Середньовічний культурний дискурс використовував і художньо конструював тварину, щоб відобразити різноманітні грані людського буття; анімалістичні алегоричні конструкції стали одними із основних форм художньої дефініції трансцендентної реальності.

Література:

1. Головащенко С. Біблієзнавство. Вступний курс : Навч. посібник / Сергій Головащенко. – К. : Либідь, 2001. – 296 с.
2. Александрийский К. Строматы : в 3 т. / подг. текста, пер., пред. и комм. Е. В. Афонасина. – СПб : Издательство Олега Абышко, 2003. – Т. 2. – Кн. 4–5. – 336 с. – Режим доступа к изданию: http://khazarzar.skeptik.net/books/clem_al/stromata/index.htm.
3. Карсавин Л. Святые отцы и учителя церкви (раскрытие Православия в их творениях) / Лев Карсавин. – М.: издательство МГУ, 1994. – Режим доступа к изданию: http://www.krotov.info/history/02/karsav/kars_06.html.
4. Лановик З. Hermeneutica Sacra: [Проблеми біблійної герменевтики] / Зоряна Лановик. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 586 с.
5. Аврелий А. О христианском учении. Кн. 2. – Режим доступа к изданию: http://krotov.info/library/01_a/avg/ustin_004.htm.
6. Ушкалов Л. Світ українського бароко: Філологічні етюди / Леонід Ушкалов. – Харків : Око, 1994. – 112 с.
7. Данте Алигьери. Письма // Малые произведения / издание подготовил И.Н. Голенищев-Кутузов. – М.: Наука, 1968. – 651 с.
8. Петровский Н. Словарь литературных терминов. – Т.1. – Режим доступа к изданию: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-4342.htm>.
9. Кречотень В.І. Оповідання Антонія Радивиловського / Володимир Кречотень. – К.: Наукова думка, 1983. – 407 с.
10. Кушнарева Л. Канонические и авторские притчи. Режим доступа к статье: ftp://lib.herzen.spb.ru/text/kushnareva_11_66_54_60.pdf.
11. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Фридрих Вильям Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
12. Academic dictionaries and encyclopedias. – Access regime to the edition: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/4996/БЕСТИАРИЙ.
13. Джек Тресиддер. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. – М. : Фаир-Пресс, 2001. – 448 с.: ил.