

Ірина Цебрій

ЦЕБРІЙ Ірина Василівна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри всесвітньої історії та методики викладання історії Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка. Сфера наукових інтересів — розвиток середньовічної освіти та культури в країнах Західної Європи.

ФІЛОСОФСЬКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ В НАВЧАЛЬНІЙ СИСТЕМІ ЄПІСКОПАЛЬНИХ ШКІЛ ТА ШКІЛЬНОГО ТЕАТРУ ДОБИ СРЕДНЬОВІЧЧЯ

Середньовічна освіта в контексті її спадковості від античної та вагомого внеску в формування вчених засад Просвітництва завжди виступала одним із найбільш дискусійних питань світової науки. Ще від часів ствердження нової ідеології, що послугувала підґрунтям європейських антифеодальних рухів і піднесенню національної ідеї, традиційним стало принижувати роль і місце середньовічної освіти в процесі поступального становлення й генезису науки.

Однак, саме в часи Середньовіччя почалося формування сучасного західноєвропейського індивідуалістичного світогляду та були закладені основи вищої школи. Ця доба характеризується як локальними острівками піднесення культури у варварських королівствах на світанку нової релігійної епохи, так і поступальним характером становлення і розвитку освіти в часи класичного Середньовіччя. Спробуємо розглянути ці процеси через праці провідних зарубіжних і вітчизняних науковців та філософсько-педагогічні джерела середньовічних авторів.

Зародження європейської філософії та педагогічної думки в добу раннього Середньовіччя, їхня орієнтація на

попередній античний досвід у поєднанні з християнським світоглядом лежать у основі праці В.І. Уколовой з проблеми перехідного періоду від Античності до Середньовіччя [11]. Витокам середньовічної філософії та освіти, проблемі її спадковості від античності присвячена інша праця дослідниці [12], завдяки якій ми маємо можливість простежити саме ті античні і ранньосередньовічні традиції, що закладуть основи університетської системи XIII-XIV століть.

Філософія й освіта цивілізації середньовічного Заходу розглядається у контексті християнського суспільства, ментальності, світу емоцій і форм поведінки французьким дослідником Ж. Ле Гоффом, під впливом якого було створено ряд праць, присвяченим окремим аспектам середньовічної картини світу і ментальності [10].

Аналізуючи ідеологічні і філософські засади середньовічної шкільної освіти, автор ставить за мету показати процес народження нового світогляду в нечисленному середовищі освічених людей Європи та пошуків ними шляхів для донесення християнських ідей до язичницького населення.

На перехідному етапі від рабовласницького ладу до феодального інтелектуальна спадковість між згасаючим античним і новонародженим середньовічним світами знайшла вираження в діяльності видатних діячів освіти та популяризаторів християнської думки часів пізньої Античності в умовах історичного перелому, що болісно сприймався ними.

Вивчення «семи вільних мистецтв», що ствердилося напередодні цього періоду, насамперед, вимагало творчого аналітичного та водночас артистичного підходів до викладання. Процес викладання мав перетворитися в цілеспрямований «акт» (акторство) передачі знань дітям і підліткам нового світу.

Одним із фундаторів середньовічної шкільної традиції ми по праву вважаємо Северина Боеція. Саме він остаточно закріпив формальний розподіл системи «семи вільних

мистецтв» на два ступеня — «тривіум» і «квадріум» (власно, термін *quadrivium* вперше вживається саме автором «Настанов до арифметики»). Змістовний бік навчання в Боеція відступає перед систематичністю, майже в душі культурної епохи, що розпочалася. Боецій вважав, що людину необхідно навчати в чітко визначеному напрямку, дисциплінованою, а це важливіше, ніж просто надати їй можливості отримувати всеоб'ємну інформацію. У своїй «Арифметиці» та «Музиці» Боецій визначає завдання освіти в межах чисто просвітницьких і світських.

Через кілька десятиліть після Боеція Касіодор у творах «Шкільного циклу» трохи по-іншому інтерпретує суть навчання. Він стверджуватиме, що джерелом світських наук є Одкровення. Таким чином, світські науки йому не тільки не протирічать, але стають засобом його пізнання. За допомогою наук можна міцно ствердитися у християнській вірі [11, с. 35].

Отже, теоретичні засади для шкільної освіти було закладено. Їхні завдання були поставлені самим часом — вузловим пунктом історичного розвитку, що вимагав синтезу минулого та інтуїції майбутнього. Але теорія без практики в початковій освіті була просто неможливою та приреченою на виродження. Подібні процеси відбувалися в церковних школах VII-VIII століть, коли навчально-виховний процес, головним чином, базувався на механічному зазубрюванні латинської мови. За цей час не тільки значно спотворився і викривився процес навчання, але й вульгаризувалася сама мова.

Шкільній освіті необхідна була творча практика, як у мові, так і в основах християнської віри. Виникла також і проблема поєднання біблейського розуміння світу зі світоглядом людини раннього Середньовіччя. Вирішення частини цих проблем взяв на себе середньовічний духовний театр, що народився від союзу церковної літургії та ранньосередньовічної шкільної освіти. Всі майбутні клірики проходили театральну практи-

ку, навчаючись у церковно-монастирських школах і разом зі священнослужителями брали участь у духовних діях, що відбувалися всередині церкви. Поступово духовний театр ставав обов'язковою дисципліною.

Теоретичні засади професійної театральної освіти середньовічної доби також формувалися в загальній шкільній системі окресленого періоду. Становлення шкільної освіти спрямовувалися ідеологією та філософією вищих станів суспільства.

Складові компоненти середньовічної ідеології проектували варіативність форм початкової освіти, освіти «підвищеного» типу та освіти в сім'ї. Теорії середньовічних наук і дисциплін самі виконували ідеологічні функції, оскільки використовувалися для вирішення соціальних проблем, виходячи з різних ідеологічних настанов і орієнтацій. Хоча середньовічна теорія ідеології не була ареною гострої ідейної боротьби, носила, значною мірою, консервативний характер, її розвиток характеризувався зіткненням філософських концепцій, спробами поєднати античні концепції з християнським світоглядом.

Шкільна освіта раннього Середньовіччя ґрунтувалася на теорії на принципах патристичної філософії. Відповідно до них ми розуміємо наступне відносно гармонійне поєднання:

- 1) вихідних положень кількісно-якісної теорії, вчення, науки, світогляду, політичної організації суспільства;
- 2) внутрішніх переконань середньовічної людини, що визначало її ставлення до дійсності, норм поведінки та діяльності;
- 3) основних особливостей побудови на цих засадах системи початкової, «підвищеної» та сімейної освіти.

Принцип синкретичності в середньовічній освіті полягав у поєднанні трьох культур: античної, римо-християнської та варварської, в їхньому нашаруванні одна на одну, спрощенні загального рівня перших двох за рахунок третьої. Антична освіта, що заклала основи виховання цивілізованої людини з

вільним індивідуальним філософським мисленням, не могла бути повністю знищеною зі ствердженням християнства як державної релігії. На засадах античної культури базувалася філософія освіти діячів апологетики: серед них, зокрема, виділяється фігура Орігена, який вперше спробував побудувати на основі християнської релігії цілісну філософську систему та цілісну християнську освіту. Він висунув принцип абсолютної єдності множин, якій притаманна повна взаємопроникнення і в той же час взаєморозмежування складових елементів.

Принцип синкретичності поглиблюється від тих часів, коли християнство починає стверджуватися в варварському світі. Варварські культові свята, як і антична релігія, не могли повністю відійти в небуття. Варварський «прототеатр» нашарувався на католицьку літургію (месу), вдосконалену вже до того часу та уніфіковану Папою Григорієм I Великим. У результаті цього середньовічне театральнo-літургійне дійство було від самого початку досить складним і мало синкретичний характер.

Класична латинська мова вульгаризувалася, поступово еволюціонувала в середньовічну латину, бо з часом її вже нікому було повернути до первинного стану, а нашарування культур і мов відіграло свою роль.

Проблематика, яка поставала в перших літургійних драмах, поєднувала світогляд антично-християнського та варварського світів. Тому від моменту виходу літургійної драми на паперть, у неї починають проникати комедійні інтермедії, що були спрямовані на підтримання інтересу варварського суспільства до Біблії. Сприйняття світу школярем ранньосередньовічної доби було також синкретичним: з одного боку, все земне оголошувалося гріховним і тимчасовим, але воно було радісним, близьким і зрозумілим; з іншого — небесне життя трактувалося як вічне, але воно було складним, далеким і не зовсім зрозумілим. Дане світосприйняття також поєдналося в єдину форму божественних частин із інтермедіями в літургійній драмі.

Ставлення до «гріховного» світу священнослужителів теж було не прямолінійним, а синкретичним і багатозначним. Священики закликали своїх прихожан до аскетичного життя, відмови від усякого роду надмірностей та оцінки теперішнього як перевірки Богом людини перед життям вічним. І в той же час вони підтримували популяризацію Біблії в вигляді вистав із комічними вставками, що часто взагалі не мали до неї ніякого відношення, а інколи були навіть і непристойними.

Таким чином, синкретичність, не дивлячись на основи монотеїстичної релігії, пронизує все життя середньовічної людини та дуалістично поєднує ті частини її свідомості, що, здавалось би, просто неможливо було поєднати.

Принцип відтворення цілісної картини світу полягав у поєднанні в театральному дійстві біблейського сюжету, проблем земного світу з його грішниками та святими, з вічним небесним царством Досконалості, Спокою і Гармонії. Рай, куди після смерті попадали праведники, категорично відгороджувався від пекла — найнижчого місця вічних мук грішників.

Проблеми Буття та Небуття (останнє ставилося під сумнів і майже заперечувалося) поставали в усіх іпостасях і трактувалися в драмі як єдина цілісна картина світу.

Віддалені за часом біблейські події наближалися до сьогодення та поставали знов і знов, переплітаючись із сучасністю, осучаснюючись. Виконавці вистави та її глядачі відчували себе учасниками тих далеких подій і для них вони входили в сучасність невід'ємною її частиною та вимальовувалися цілісною картиною світу. Часового бар'єру в свідомості не існувало.

Літургійна драма поєднувала біблейські сюжети зі сценами райського буття святих. Вічне блаженство, що демонструвалося з театральних підмостків, надавало можливості виконавцям і публіці пов'язати сьогоднішній день і власний спосіб життя із подіями, що чекають людину після смерті. Це змушувало

замислитися над своєю моральністю, що узгоджувалася або не узгоджувалася з притязаннями потрапити до раю. Від того, наскільки переконливо виконувалися «райські» сценки, в публіки зростав чи, навпаки, падав стимул до підняття власної моральності.

Інколи в літургійних драмах досить переконливо відображалися сцени пекла. Грішники кипіли в вічних казанах, над ними знущалися чорти. До них не приходило спасіння. Подібні епізоди п'єси, з іншого боку, також змушували замислитися над своїм життям: варто чи не варто грішити, пускати в серце Бога, чи втішатися швидкоплинними radoщами сьогодення. Вплив акторів на публіку повністю залежав від двох складових частин театральної системи:

1) наскільки талановито була написана п'єса та доцільно в ній були проставлені всі логічні акценти;

2) наскільки актори переконливо відтворювали всі жахи вічного пекельного життя як розплати за незначні втіхи світського.

Останній момент передбачав, з одного боку, високу професійну акторську майстерність, з іншого — глибокої особистої віри, чітких християнських переконань. Переконання приходили до учнів як у процесі навчання, так і на репетиціях і в ході вистави, коли акторам необхідно було перевтілитися та глибинно відчувати внутрішній світ свого персонажа.

Таким чином, біблейські події перепліталися із сьогоденням і зливалися в єдину картину Буття, а «райські» та «пекельні» сцени доводили реальне існування небуття як буття в новій іпостасі. Буття й Небуття зливалося в свідомості артистів (школярів) і публіки (прихожан) в єдину цілісну картину світу, що відтворювалася на сцені за допомогою всіх можливих театральних засобів виразності.

Принцип метафізичного підходу до відтворення реалій базувався на надчуттєвих основах сприйняття сутності буття.

Метафізичний (букв. — післяфізичний) принцип заперечував якісний саморозвиток Буття та тяжів до побудови однозначної статичної картини світу. Та в історії середньовічної філософії термін «метафізика» нерідко вживався в якості синоніма філософії.

Середньовічна філософія визнавала метафізичний підхід до реалій найвищою формою раціонального пізнання буття, але підкореному надрозумному знанню, яке було дане в Одкровенні. Метафізичний принцип стверджував можливість богопізнання, що здійснювалася за аналогією з пізнанням вищих родів Суцього — Блага, Істини, Справедливості тощо.

Принцип метафізичного підходу надавав детальної трактовки таким проблемам, як співвідношення свободи й необхідності, природи загальних понять тощо. Він суттєво збагатив понятійний і термінологічний словник середньовічної педагогіки.

Типологічні персонажі, які діяли в літургійних, а пізніше — шкільних драмах, ототожнювалися зі злими або добрими силами реального світу та за його межами, з мудрістю або обмеженістю, з істинністю або брехнею, справедливістю або несправедливістю.

Всі, хто пускав у своє серце Бога (істинно віруючі), автоматично приєднувалися до вищих родів Суцього, які можна було пізнати за допомогою розуму і злитися з ними. Це злиття допомагало пізнати й саму ідею Божественності як абсолюту.

Хто не пускав Бога до свого серця, не відвідував церкви, не сповідувався й не причащався — ототожнювалися зі злом, найвищою субстанцією якого виступав Диявол. Не могло бути проміжного існування та посередницьких субстанцій: хто був не з Богом відповідно до догматів християнської віри — той був з Дияволом.

Зміст літургійної драми базувався на боротьбі Добра зі Злом: спокуса перших людей, створених Богом, символізувала перемогу Зла і Диявола на певному етапі — відбулося оста-

точне розмежування вічних злих і добрих сил. Випробування Дияволом Ісуса та його нелюдські муки й Голгофа стверджували перемогу Добра над Злом.

Вся середньовічна освіта була побудована на тлумаченні боротьбі Добра і Зла. Учнів на репетиціях налаштовували на вищість персонажів, що втілювали Добро, над персонажами, які несли в собі Зло. Зло відкидалося середньовічною мораллю, але в якості Зла виступали вади, що заперечувалися вселенською католицькою церквою: богохульство, невідвідування церковної служби, рідке сповідання, зв'язок із «нечистою», з точки зору церкви, силою, заняття чаклунством і нетрадиційними методами лікування тощо.

Всі ці вади викривалися в змісті драми її авторами та з'ясовувалися за мірою розкриття характеру персонажу в ході театрального дійства. Негативні персонажі, що були втіленням Зла, нерідко викликали негативну реакцію публіки (в них кидали яйцями та фруктами під час вистави). А потім особи, в яких виявлялась внутрішня або й зовнішня схожість із негативним персонажем, часто ототожнювалися з ним у майбутньому («Ти схожий на Диявола!» або «Він такий підлий як справжній Диявол!»).

Застосування принципу метафізичного підходу до підтвердження реалій часто мало негативний бік: в історичній психології середньовічної людини закріплювалися певні стереотипи Зла, що часто мали асоціативні зв'язки з суб'єктами, які ніякою мірою не належали Злу.

З розвитком середньовічних театральних жанрів принцип метафізичного підходу до підтвердження реалій знайшов своє застосування в театрі Мораліте, де головні персонажі (Істина, Справедливість, Добро) виступали в якості вищих родів Сущого.

Принцип індуктивного емпіричного підходу до явищ природи полягав також у ставленні до цього світу як до незмінного, даного нам раз і назавжди, де всі суб'єкти мають

свою місію від Бога, а всі разом вони складають єдине його Творіння.

Гроза, вітер, дощ, заметіль трактувалися як конкретний прояв Господньої волі, вищого рішення, що приймалося за конкретних обставин і до конкретної людини, селища або міста, що чимось завинили перед Богом. Або, навпаки, ретельно молилися та отримали бажане.

Принцип індуктивного (від лат. *inductio* — наведення) емпіричного (дослідного) підходу дозволяв, з точки зору Середньовіччя, передбачити явища природи та суспільного життя відповідно до біблійської логіки істинності. Роль даного принципу в теорії та практиці професійної театральної освіти відзначається пізнавальною необхідністю узагальнень із досвіду: корисність драма має за сутністю тоді, коли в результаті ряду узагальнень досвіду, встановлюється один загальний погляд відносно схожих істин [3, с. 15].

У якості зразку наукової теорії визнавалися принципи арифметики та геометрії, що стали керівними для побудови сценічної дії. Теорія пізнання через драму повинна була базуватися на планомірному, точному експерименті, як розумовому, так і реальному. Тому після перших постановок літургійних драм середньовічні драматурги повинні були врахувати вплив їхнього змісту на конкретного глядача, а через нього — на всю масу прихожан.

З іншого боку, вони мусили передбачити всі артистичні можливості шкільних вихованців, розуміння ними конкретних образів та донесення їх до кожного конкретного прихожанина. Від одиничного досвіду з одиничними образами, що безпосередньо вплітався до змісту драми, складався реальних досвід, що передбачав розвиток драми та сценічної майстерності в певному напрямку.

Для реального досвіду була характерна зміна умов виникнення явищ, що контролювалися. Встановлення міжцими явищами конкретних причинних зв'язків узагальнювалося за допомогою математичного апарату.

Так, відсутність цікавості до літургійних дійств у X-XI століттях призвело до появи одиничних інтермедійних вставок до біблейської драми. Пізніше, коли кількість даних вставок зростає й узагальнилася, літургійна драма стала більш світською виставою, ніж церковною. Аналіз конкретних епізодів драми на кінець XI століття призвів до кількісно-якісних змін щодо її призначення та місця дійства. Драма була перенесена з храму на паперть.

Від моменту переходу літургійної драми з храму на паперть, необхідним став новий аналіз її одиничних структурних частин для прилаштування вистави до рівня мислення широкого кола глядачів, що мали в своїй більшості ще міфологічну форму світогляду, розуміли тільки конкретні прояви Господньої волі до конкретних обставин.

Проблема принципу індуктивного емпіричного підходу до явищ у теорії театру та театральної освіти середньовічної доби виступає в зв'язку з обговоренням питання про те, на яких засадах і за допомогою якої філософії надати глядачеві знання доступно. Теоретикам літургійної, а пізніше шкільної драми на перше місце було висунуто вимогу — в якості вірних давати тільки такі положення, що народними масами усвідомлюються ясно та чітко. За вихідні дані приймалися аксіоми як очевидні істини, що розум вбачає інтуїтивно, без доведень; із безпосередніх положень, де нові знання виводилися шляхом дедуктивного доказу.

На практиці така теорія полягала в наступному: якщо до конкретної людини за конкретних обставин Бог застосовує конкретну кару або милість, то й для інших конкретних людей при схожих обставинах відповідно виявиться покарання або заохочення (індуктивний підхід); якщо до людства в цілому Бог висуває відповідні вимоги моральної поведінки, то й кожна окрема людина також їм підлягає (дедуктивний підхід).

У постановках літургійних драм із розширеним колом учасників широко застосовувався **принцип симультанності**:

на сценічних площинах водночас демонструвалися всі місця дії, необхідні для даної вистави. Кількість таких місць («альтанок») у спектаклі по мірі розвитку сюжету могла досягати двадцяти.

Існували також інші типи постановок, коли багаточисленні епізоди розширеної літургійної драми демонструвалися на різних сценічних площах: система пересувних сцен, за допомогою якою епізоди драми відбувалися на окремих підводах, що рухалися; побудова місць дії в вигляді окремих кабін на колоподібній сцені, що височила над землею.

Іноді дія відбувалася синхронно на всіх сценах і в усіх кабінах, демонструючи цілісну картину світу, а той епізод, що мав найбільшого значення в даний момент, виконувався емоційніше, ритмічніше, тим і привертав до себе увагу. Таким чином, розширена літургійна драма, базуючись на принципі симультанності, дійсно була вражаючим видовищем. Принцип симультанності в ті часи розповсюджувався не тільки на театр, а й на все мистецтво в цілому. На тих же теоретичних засадах створювалися вокальні мотети, в яких кожен із трьох голосів відтворював свій текст: нижній — літургійний текст меси, середній — тексти Овідія, верхній — біблейські тексти рідною мовою. Але доцільність музичної композиції полягала в тому, що час від часу кожен із голосів виходив на перший план за значенням тексту, і в кінцевому результаті все ставало зрозумілим.

Принцип симультанності використовувався й у середньовічному релігійному живописі: в центрі ікони зображалися головні події або головний персонаж, у вигляді розширеної рамочки по краях ікони були мініатюрні зображення, що розповідали про ключові моменти з життя даного персонажу. Все це поєднувалося в єдину симультанну цілісність.

Найскладніше було створити симультанні декорації, щоб кожна кабіна привертала до себе увагу, з одного боку, з друго-

го — всі вони органічно впліталися в єдине сценічне полотно. Тому над розширеною постановкою літургійної драми працювало надзвичайно багато цехових майстрів, які відповідали за оформлення сцени. Оскільки сценічних куліс у ті часи ще не було, декорації виставлялися на початку спектаклю та прибиралися після його закінчення. Іноді декорації починали створюватися за два тижні до прем'єри драми.

Також складним завданням було навчити молодого актора гармонійно вписуватися до цілісного полотна спектаклю та час від часу, завдяки вправності в риторичних прийомах, виходити на перший план. Щоб досягти цього вміння, необхідно було вміти інтуїтивно та практично відчувати всіх партнерів по сцені, бездоганно знати текст усієї п'єси. А це досягалося тільки шляхом великої кількості наполегливих репетицій, у ході яких узгоджувалися всі дії артистів і робітників сцени.

Сценічні механізми відігравали значну роль у симультанних декораціях. Необхідно було «підняти» до раю «праведника» або «спустити» до «пекла» «грішника». Такі сцени оформлювалися найбільш живописно та вимагали великої кількості сценічних механізмів і прилаштувань. В акторському виконанні принцип симультанності поєднував риторичну патетику в релігійних епізодах із грубим натуралізмом у сценах тортур. Надзвичайно продуманими були сценки тортур із чортами (*diablerie*).

Глядач, який потрапляв на видовище розширеної літургійної драми з доскональними симультанними декораціями та симультанним принципом сценічної дії, практично переносився до іншого світу, де в його гармонійній цілісності існувало багатовимірне сьогодення, що, однак, всім своїм розвитком було спрямоване на продовження дії верхнього чи нижнього світів — у раї чи пеклі.

З появою та розвитком раціоналістичних тенденцій у країнах Західної Європи, а також із виникненням постійно діючих театрів із однією сценою в Франції та Англії, принцип

симультанності починає відходити на другий план і поступово зникає. Остаточного удару по теорії симультанності нанесли правила, розроблені класи цистами, про триєдність дії, часу і місця. Багатовимірне бачення світу, складне філософсько-теологічне мислення, що були сформовані інтелектуальною елітою суспільства в добу класичного Середньовіччя (XI-XV ст.), відходили у минуле.

Таким чином, теоретичні засади професійної театральної освіти в загальній шкільній системі є надзвичайно складними, розгалуженими. Вони характеризують та органічно доповнюють патристичну філософію, на основах якої ґрунтувалася рання середньовічна шкільна освіта всіх рівнів. Завдяки діяльності шкільного театру, драматизації духовного церковного дійства ідеї християнства стали зрозумілими в варварському язичницькому середовищі, що, завдяки виставам, стало ходити до церкви і трохи розуміти латину. Дана проблема не вичерпується існуючими дослідженнями і потребує подальшого вивчення.

Література

1. *Бессмертный Ю.Л.* Об изучении массовых социально-культурных представлений Каролингского времени // Культура и искусство западноевропейского средневековья. — М.: Искусство, 1989. — С. 49-81.
2. *Блок М.* Аполлогия истории, или Ремесло историка. — 2-е дополненное изд. — М.: Наука, 1986. — 489 с.
3. *Бубнов В.П.* К вопросу о формировании вестготов и остготов (по данным письменных источников) // Взаимосвязь социальных отношений и идеологии в средневековой Европе. — М.: ИВИ АН СССР, 1983. — С. 4-28.
4. *Валевский А.* Система муниципалитетов и их отношения с университетскими судами. — М.: Мысль, 2000. — 153 с.
5. *Гаспаров М.Л.* Поэзия риторического века // Поздняя латинская поэзия. — М.: Худ. лит., 1988. — С. 5-34.
6. *Гецман Е.В.* Бозций и европейское музыкознание. — М.: Искусство, 1985. — 243 с.
7. *Гуревич А.Я.*

Жак Ле Гофф и «Новая историческая наука» во Франции. — Екатеринбург: У-Фактория. — 2005. — 53 с. **8.** *Корсунский А.Р.* Готская Испания. — М.: Наука, 1989. — 326 с. **9.** *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. — Екатеринбург: У-Фактория, 2005. — 559 с. **10.** *Опарина Е.В.* Два феномена в эволюции Парижского университета XIII века. — Пермь, 2005. — 93 с. **11.** *Уколова В.И.* Исидор Севильский и античная философия // Средние века. Науч. сб., 1985. — Вып. 48. — С. 27-37. **12.** *Уколова В.С.* Античное наследие в культуре раннего Средневековья. — М.: Наука, 1989. — 336 с.

Надійшла до редакції 24.10.2007 року.