**Тема 2. БАРОККО В ЛИТЕРАТУРЕ ИСПАНИИ.**

**ИСПАНСКАЯ ПОЭЗИЯ.**

1. *XVII век в Испании. Общая характеристика.*
2. *Испанская литература эпохи барокко.*
3. *Две противоборствующие стилевые тенденции.*
4. *Испанская поэзия XVII века. Луис де Гонгора.*

**XVII век в Испании — это эпоха глубочайшего экономического упадка, политического кризиса и идеологической реакции**. Когда в конце XV столетия возникло единое испанское государство и была завершена, наконец, многовековая борьба испанского народа за освобождение родины из-под владычества мавров (Реконкиста), казалось, ничто не предвещало быстрой катастрофы. Напротив, формирование абсолютизма, стремившегося покончить с феодальной раздробленностью страны, открытие в 1492 г. огромных территорий Нового Света и последующая колонизация их послужили поначалу импульсом для развития.

Золото Америки позволило правящим классам и королевской власти Испании пренебречь развитием отечественной промышленности и торговли. Резко обострились социальные и национальные противоречия внутри страны. Так, в 1640 г. началось широкое сепаратистское восстание в Каталонии, наиболее развитой в промышленном отношении области тогдашней Испании. Все более очевидным становился и провал внешнеполитических планов испанской короны. Уже Карлу V пришлось приложить немало усилий, чтобы сохранить за собой императорскую власть. Его сын, Филипп II, не унаследовал короны императора и лишился значительных территорий в Европе. Испания превратилась в оплот воинствующего католицизма: на протяжении многих лет она вела чуждые ее национальным интересам войны с протестантскими государствами. Эти войны обескровили экономику и изнурили страну. В 1588 г. у берегов Англии погиб почти весь испанский флот; десять лет спустя, после завершения религиозных войн во Франции, Испания вынуждена была покинуть захваченные ею французские земли; в 1609 г., при Филиппе III (1598–1621), обрела независимость северная часть Нидерландов — Голландия, а при Филиппе IV (1621–1655) — присоединенная к ней за шестьдесят лет до этого Португалия (1640). Испания была низведена до положения второстепенного европейского государства.

На протяжении почти всего этого столетия безраздельно господствующей художественной системой в Испании стало **барокко.** Другой важной особенностью литературного процесса в Испании было то, что на протяжении нескольких первых десятилетий XVII в. здесь еще сохраняло прочные позиции ренессансное искусство, хотя в нем все более четко обнаруживались кризисные черты. Именно поэтому взаимодействие барокко и Ренессанса в Испании было более интенсивным, чем в других странах Западной Европы. Этим объясняется восприятие некоторых принципов и художественных приемов барокко позднеренессансными художниками, например, некоторыми драматургами школы **Лопе де Веги, прежде всего Тирсо де Молиной**. Неслучайно и то, что в творчестве крупнейших деятелей литературы испанского барокко — **Кеведо, Кальдерона** и других — столь отчетливо чувствуются отголоски ренессансных идеалов и проблем. **Некоторые жанры, зародившиеся в литературе Возрождения, в частности плутовской роман, в искусстве барокко обретают подлинный свой облик и значение, либо своеобразно в нем трансформируются, как это произошло с испанской национальной драмой, основные принципы которой получили выражение в творчестве Лопе де Веги и были переосмыслены Кальдероном в соответствии с новыми задачами искусства.**

При этом между барокко и Возрождением в Испании, как и в других странах, пролегает отчетливая качественная грань. Сознание несоответствия гуманистических идеалов Возрождения реальности, неверие в возможность осуществления этих идеалов даже в отдаленном будущем породило в миросозерцании мыслителей испанского барокко черту, точно обозначаемую испанским словом desengano. Смысл этого понятия для представителей барочной культуры отнюдь не ограничивался прямым лексическим значением слова — «разочарование», т. е. ощущением неудовлетворенности, крушением веры в прежние идеалы. В устах Кеведо, Кальдерона, других деятелей культуры барокко это слово обретало более глубокий смысл. Оно означало победу над ложью и обманом, трезвое, отвергающее любые иллюзии отношение к жизни.

Очень важной особенностью искусства испанского барокко являлась его решительная переориентация прежде всего на интеллектуальную элиту. Эта своеобразная **«аристократизация» искусства**особенно ярко проявляется в языковой практике испанских писателей XVII в. В литературе Испании этой эпохи сформировались две противоборствующие стилевые тенденции — **культизм и консептизм. Культизм, называемый также гонгоризмом по имени одного из основоположников этого направления Луиса де Гонгоры, противопоставлял неприемлемой для него реальности прекрасный и совершенный мир искусства, постижение красоты которого будто бы доступно лишь немногим «избранным»**. Культисты создали «темный стиль», прибегая к искусственно усложненному синтаксису, используя множество неологизмов (главным образом латинского происхождения), перегружая произведения сложными метафорами, мифологическими образами, перифразами, затемняющими смысл. Консептисты же ставили перед собой задачу через слово и мысль раскрывать глубинные и неожиданные связи различных объектов.

**В отличие от культистов, облекавших в сложные формы простые, в сущности, мысли и образы, консептисты исходили из идеи внутренней сложности самой формулируемой мысли (концепта). Язык консептистских произведений не менее сложен, чем у культистов, но возникала эта сложность от того, что писатель-консептист стремился сочетать максимальную выразительность с предельным лаконизмом и возможно большей смысловой насыщенностью каждого слова и фразы**. Характерные приемы консептизма — это игра на буквальном и фигуральном значении слова и вообще на его многозначности, игра слов и каламбур, пародийное воспроизведение и разрушение словесных штампов, привычных словосочетаний, идиоматических выражений и др. Наиболее ярко все эти черты представлены в творчестве **Франсиско де Кеведо.**

Культисты и консептисты нередко враждовали: Кеведо, например, во многих своих сатирических стихотворениях и прозаических памфлетах осыпал градом насмешек и пародировал характерные шаблоны и штампы культистской поэзии. На практике, однако, приемы культизма и консептизма можно обнаружить часто в творчестве одного и того же писателя.

Основоположником и крупнейшим представителем культистского направления в испанской барочной поэзии был Луис де Гонгора, по имени которого, как уже было сказано, это направление называют также гонгоризмом.

**Луис де Гонгора-и-Арготе** (Luis de Góngora у Argote, 1561–1627) родился и большую часть жизни прожил в Кордове. Он происходил из старинной, но обедневшей дворянской семьи. Гонгора изучал право и теологию в Саламанкском университете, в 1585 г. получил сан священника и затем несколько лет провел при дворе, безуспешно добиваясь получения прибыльного прихода. В 1589 г., уже снова в Кордове, он вызвал недовольство местных церковных властей «легкомысленным» образом жизни: недостаточно почтительным поведением в храме, сочинением светских стихов и т. п. По приговору епископа Гонгора должен был покаяться в совершенных им греховных поступках. Но и после этого он не изменил ни своих привычек, ни своих занятий, В последующие годы поэт еще несколько раз приезжал в столицу и подолгу жил там, не теряя надежды на выгодное церковное назначение. Лишь в 1617 г. он получил почетное звание капеллана Филиппа III, мало что добавившее, однако, к его скудным доходам.

Большая часть поэтических произведений Гонгоры при жизни была известна в списках лишь немногим ценителям поэзии. Они были опубликованы посмертно в сборнике «Сочинения в стихах испанского Гомера» (1627) и в собрании его стихотворений, вышедшем семь лет спустя.

Долгое время исследователи различали в творчестве Гонгоры «ясный стиль», которым будто бы написаны стихотворения, изданные примерно до 1610 г., и «темный стиль», характерный для произведений последних лет его жизни. Конечно, творчество Гонгоры претерпело заметную эволюцию, и в одах в честь герцога Лермы (1600) и взятия Лараче (1610), а, в особенности, в больших поэмах «Предание о Полифеме и Галатее» (1613) и «Уединения» (1612–1613) черты «темного стиля» выявились отчетливее, чем ранее. Но еще задолго до этого в поэзии Гонгоры, в частности в романсах и других стихотворениях, созданных на фольклорной основе, произошло формирование новой стилистической системы **культизма.**

**Искусство должно служить немногим избранным — таков исходный тезис Гонгоры.** **Средством для создания «ученой поэзии» для избранных и должен стать «темный стиль», имеющий, по мысли поэта, неоценимые преимущества перед ясностью прозы. Во-первых, он исключает бездумное чтение стихов: для того, чтобы постигнуть смысл сложной формы и «зашифрованного» содержания, читатель должен не раз, вдумываясь, перечитывать стихотворение. Во-вторых, преодоление трудностей всегда доставляет наслаждение. Так и в данном случае: читатель получит от знакомства с произведением** «темного стиля» больше удовольствия, чем от чтения общедоступной поэзии. В поэтическом арсенале Гонгоры много конкретных способов, с помощью которых он создает впечатление загадочности, зашифрованности своей поэзии. Среди них излюбленными приемами являются такие, как употребление неологизмов (главным образом, из латинского языка), резкое нарушение общепринятого синтаксического строя с помощью инверсии, и, в особенности, косвенное выражение мысли посредством перифраз и усложненных метафор, в которых сближаются далекие друг от друга понятия.

В конечном счете, с помощью «темного стиля» Гонгора отвергает ненавистную ему уродливую действительность и возвышает ее средствами искусства. Красота, которая, по мнению поэта, немыслима и невозможна в окружающей реальности, обретает свое идеальное существование в художественном произведении.

В 1582–1585 гг. еще совсем молодой Гонгора создает около 30 сонетов, которые он пишет по мотивам Ариосто, Тассо и других итальянских поэтов. Уже этим, нередко еще ученическим, стихам присущи оригинальность замысла и тщательная шлифовка формы.

Сонеты Гонгоры — не подражание, а сознательная стилизация и акцентирование некоторых мотивов и приемов первоисточника. В каком направлении осуществляется эта стилизация, можно проследить на примере сонета «Пока руно волос твоих течет…», являющегося переложением одного из сонетов Тассо.

Даже у Тассо, поэта, трагически переживающего кризис ренессансных идеалов, горациевский мотив наслаждения мгновением счастья не обретает столь безысходно пессимистического звучания, как у юного Гонгоры. Тассо напоминает девушке о неизбежной старости, когда ее волосы «покроются снегом»; Гонгора же противопоставляет не юность старости, а жизнь — смерти. В последнем трехстишии он прямо полемизирует с итальянским поэтом, говоря, что «не в серебро превратится» золото волос девушки, а, как и ее красота и сама она, обратится «в землю, в дым, в прах, в тень, в ничто».

Дисгармония мира, в котором счастье мимолетно перед лицом всевластного Ничто, подчеркивается гармонически стройной, до мельчайших деталей продуманной композицией стихотворения.

Прибегая к приему анафоры (повторения начальных частей строфы, абзаца, периода и т. д.), поэт четырежды нечетные строки четверостиший начинает словом «пока», как бы напоминая о быстротекущем времени. Этим словом вводятся четыре группы образов, в своей совокупности фиксирующих красоту девушки. Подобный параллелизм конструкции четверостиший придает восторгам поэта перед прелестями юной девы чуть холодноватый, рассудочный характер. Но далее происходит взрыв эмоций. Трехстишия открываются призывом «Наслаждайся» и заключаются словом «Ничто». Этими словами обозначены трагические полюсы жизни и смерти. Гонгора вновь прибегает к параллелизму построения, но на этот раз четко показывает, что следует за словом «пока» в четверостишиях: все прелести девушки, в конечном счете, обратятся в землю, дым, прах, тень. Пессимистическая идея произведения получает здесь наибольшее раскрытие.

В этом сонете стилизация направлена на углубление трагического звучания первоисточника, а не на его опровержение. Нередко, однако, стилизация у Гонгоры осуществляется по-иному, напоминая скорее пародию на оригинал.

Пародийное смещение планов легко обнаруживается и в создававшихся в те же годы романсах. Таков, например, романс «Десять лет прожила Белерма…» (1582), пародирующий рыцарские сюжеты. Десять лет Белерма проливает слезы над завернутым в грязную тряпицу сердцем своего погибшего супруга Дурандарте, «болтливого француза». Но появившаяся донья Альда призывает Белерму прекратить «дурацкий поток» слез и поискать утешения в свете, где «всегда найдется массивная стена или могучий ствол», на которые они могут опереться.

Такому же пародийному снижению подвергаются и пасторальный, и «мавританский», и другие романсы. Сперва может показаться, что для Гонгоры главное — создание литературной пародии. Но это не так: литературная пародия для поэта — лишь способ выражения отношения к действительности, лишенной красоты, благородства и гармонии, которые приписываются ей пародируемыми литературными произведениями. Пародия, таким образом, перерастает в бурлеск, построенный на несоответствии вульгарного тона повествования его «высокому» содержанию. Свое обращение к бурлескной поэзии Гонгора демонстрирует в стихотворении «Сейчас, когда выдалась свободная минутка…» (1585?). Он сравнивает свою поэзию с бандурией, примитивным народным музыкальным инструментом. «Я бы взялся и за более благородный инструмент, но его, увы, никто не хочет слушать». Ведь «нынче правде не верят, издевка нынче в моде, — ведь мир впадает в детство, как всякий, кто стареет». Эти слова звучат лишь зачином для иронического рассказа о мирной жизни и любовных утехах рассказчика до той поры, пока Амур не пронзил ему сердце стрелой; далее повествуется о муках влюбленного и о конечном позорном изгнании бога любви. Этот последний эпизод кощунственно пародирует отлучение от церкви: «Прости мне мою камилавку, не вымещай на ней своей ярости. Церковь на этот раз мне пригодится; гляди-ка и отлучим тебя… Куриные у тебя крылья, отправляйся-ка поскорее к шлюхам».

Как и в творчестве некоторых позднеренессансных художников (Сервантеса, например), в произведениях Гонгоры взаимодействуют два плана: реальный и идеальный. Однако у Сервантеса, по крайней мере в «Назидательных новеллах», и реальное и идеальное начало существуют в действительности, идеальное начало иногда реализуется в жизни, придавая реальному плану гармонию и обеспечивая счастье человека. У Гонгоры же реальный план всегда отражает безобразную действительность, а идеальный — «навязываемую» ей красивую неправду. Поэтому вторжение идеального начала в реальное (в данном случае Амура в бесхитростную жизнь человека) рассматривается как одна из первопричин человеческих бед; идеальное при этом обречено на поражение. Бурлеск разоблачает и отвергает ренессансно-гуманистическую утопию.

Это не значит, однако, что Гонгора противопоставляет утопии реальность как нечто позитивное. В том-то и состояла трагедия поэта, что для него одинаково неприемлемы и идеальное, и реальное; всякая реальность отвратительна. Отрицание и критика реальности в ряде бурлескных стихотворений обретают социальное звучание. Особенно отчетливо социально-критическая тема звучит в нескольких циклах стихотворений, посвященных испанской столице и создававшихся с конца 1580-х годов и до 1610 г.

В одном из стихотворений герой, привыкший к полноводным рекам Андалусии, дивится на пересохшую столичную речку Мансанарес. Однажды ему показалось, что воды в реке за ночь прибавилось. Что же случилось? «Что привело вчера к беде, сегодня ж возродило славу?» И река отвечает: «Один осел вчера напился, другой — сегодня помочился». О том, что за этой издевкой скрывается нечто большее, чем насмешка над неказистой столичной речушкой, свидетельствует упоминание в стихотворении о тогда еще новом, построенном по приказу Филиппа II, помпезном Сеговийском мосте, показное величие которого выглядит особенно нелепо на фоне жалкой реки, через которую он переброшен. Несоответствие между Сеговийским мостом и протекающим под ним Мансанаресом становится как бы аллегорией разрыва между претензиями официальной Испании и печальной реальностью, между недавним величием Испанской империи и ее нынешним бессилием. Та же развернутая метафора лежит в основе сонета «Сеньор дон Сеговийский мост» (1610). Наиболее обобщенную характеристику социальной действительности Испании поэт дает в знаменитом сатирическом стихотворении «Деньги — это все» (1601), в котором он утверждает: «Все продается в наше время, все равняют деньги…»

Гонгора не может принять мира, в котором всевластным господином стали деньги. И единственное убежище, где можно укрыться от реальности, по его мнению, — это эстетическая утопия, которую он творит в своих поздних поэмах.

Путь, пройденный поэтом до того, как он обратился к утопии, особенно наглядно демонстрируется эволюцией в его творчестве темы несчастной любви. Сначала эта тема предстает в пародийном свете. Затем она освобождается от лирического, личного и переносится на мифологический материал: таковы романсы о Пираме и Фисбе, о Геро и Леандре. Здесь эта тема приобретает трагическое звучание, но по-прежнему излагается языком бурлеска: трагическое проступает сквозь гримасу смеха. Наконец, эта же тема истолковывается глубоко трагически и серьезно в «Предании о Полифеме и Галатее».

Легенда о несчастной любви уродливого циклопа Полифема к прекрасной нимфе Галатее, впервые изложенная в «Одиссее», трактуется в поэме Гонгоры традиционно. Новаторство поэта обнаруживается в виртуозном мастерстве, с каким он использует звук, цвет, все возможности языка для передачи чувств и переживаний персонажей, красок окружающей их природы.

Вся поэма построена на контрастном столкновении двух миров — мира Галатеи, залитого светом, многокрасочного, ясного и радостного мира красоты, и мира Полифема, мрачного, уродливого и темного. Эта антитеза возникает из столкновения двух звуковых потоков — звонкого и чистого, когда речь идет о Нимфе, и глухого, тревожного в строфах, посвященных циклопу; из противопоставления «высоких» метафор первого ряда и «снижающих», «вульгаризирующих» сравниваемый объект метафор второго ряда (пещера Полифема, например, называется «ужасающим зевком земли», а скала, закрывающая вход в нее, кляпом во рту пещеры). Этой же цели стилистически раскрасить и противопоставить мир реальности и мир мечты служат и синтаксическая инверсия, и неологизмы, и многие другие выразительные средства языка поэмы.

Все эти приемы Гонгора доводит до совершенства в самой «трудной» и самой известной поэме «Одиночества» (или «Уединения»), оставшейся незаконченной: из задуманных поэтом четырех частей написаны только две.

Фабула поэмы предельно проста. Некий юноша, имя которого так и остается неизвестным, покидает родину из-за несчастной любви. Корабль, на котором он плыл, терпит крушение, и море выбрасывает юношу на берег. Поднявшись в горы, герой находит приют у пастухов, а на следующий день становится свидетелем сельской свадьбы («Первое одиночество»). Затем вместе с несколькими рыбаками, приглашенными на свадебный пир, он вновь спускается к морю, переправляется в лодке на остров, где живут рыбаки, наблюдает их мирный труд и простые радости и, наконец, присутствует на пышной охоте кавалеров и дам («Второе одиночество»).

Пересказ фабулы, как видим, ничего не объясняет ни в замысле поэмы, ни даже в названии ее. И это естественно, ибо, как говорил великий испанский поэт XX в. Федерико Гарсиа Лорка в своей лекции о Гонгоре, «…Гонгора избирает особый, свой тип повествования, скрытого метафорами. И его трудно обнаружить. Повествование преображается, становится как бы скелетом поэмы, окутанным пышной плотью поэтических образов. Пластичность, внутреннее напряжение одинаково в любом месте поэмы; рассказ сам по себе никакой роли не играет, но его невидимая нить придает поэме цельность. Гонгора пишет лирическую поэму невиданных доселе размеров…».

Главное в поэме — не фабула, а чувства, пробуждаемые в сердце героя наблюдением за природой и жизнью поселян, составляющей как бы часть природы. Пейзаж для Гонгоры важен не сам по себе, а как антитеза неприемлемой для него реальности. Поэтому в испанском названии поэмы — «Soledades» — смысл двойственный: с одной стороны, это «одиночество», безлюдье лесов и полей, среди которых развертывается действие поэмы, с другой — «уединение», уход от действительности, от мира зла и корысти, в воображаемый золотой век человечества, в котором царят добро, любовь и справедливость, а все люди — братья. Однако, изображая идиллию человеческих отношений, Гонгора, в отличие от гуманистов Возрождения, ни на минуту не забывает, что эта идиллия — всего лишь поэтический мираж, сладостная, но нереальная мечта. Это чувство и должен передать читателю весь стилистический строй поэмы, размывающий четкость контуров в описаниях, покрывающий их туманом и возбуждающий в читателе ощущение чего-то таинственного и даже мистического, скрытого за внешне простым и ясным.

Перестройка захватывает не какие-то отдельные элементы поэмы, а всю ее. Гонгора ставит перед собой задачу — создать особый поэтический язык, в котором необычный синтаксис дает возможность словам раскрыть все богатство их значений и связей. При этом метафора, всегда существовавшая как одно из стилистических средств, становится важнейшим способом обнаружения внутренних и не всегда ясно различимых связей реальных явлений. Более того, в поэтическом языке Гонгоры есть «опорные» слова, на которых строится целая система метафор. Каждое из этих слов приобретает широкий спектр значений, нередко неожиданных и не сразу угадываемых, и в этих вторичных значениях как бы растворяется основной смысл слова. Так появляются, например, метафорические трансформации слова «снег»: «пряденый снег» (белые скатерти), «летящий снег» (птицы с белым опереньем), «плотный снег» (белое тело горянки) и т. п.

**Другая особенность поэтического языка Гонгоры — перекрещивание смысловых значений. В результате образуется целый узел метафорических значений, накладывающихся одно на другое.**

Это особенно характерно для второй части поэмы, которая в целом более лаконична и проста, но и более насыщена этими внутренними связями. Таково, например, начало второй части, где описывается прилив, когда волны, наполняя устье впадающего в море ручья, будто в яркости бросаются по его руслу к горам, но в конце концов смиряются и отступают. В этом пластическом описании, занимающем более 30 строк, отчетливо обнаруживаются четыре метафорических центра, соответствующих фазам прилива и отлива: ручей, впадающий в море, метафорически уподобляется бабочке, летящей на огонь, к гибели; смешение вод ручья и моря передается метафорой «кентавр»; отступление ручья под натиском прилива уподобляется неравному бою между молодым бычком и грозным бойцовым быком; и, наконец, осколки разбитого зеркала — метафора, с помощью которой описывается берег после отлива. Таковы только метафорические центры описания, а ведь из этих центров в каждом случае расходятся лучами подчиненные им метафорические обороты. Сложный и динамический образ природы у Гонгоры возникает из цепи взаимосвязанных, углубляющих друг друга метафор.

 «Новая поэзия», как ее стали называть поклонники Гонгоры, быстро обрела многочисленных сторонников. Одним из первых примкнул к этой школе Хуан де Тасис-и-Перальта, граф Вильямедиана (Juan de Tasis у Peralta, conde de Villamediana, 1580–1622). Блестящий придворный, один из грандов Испании, Вильямедиана воспринял от Гонгоры пристрастие к античным мифологическим сюжетам, склонность к пышной орнаментации, нередко затемняющей смысл поэтического произведения. Таковы его «Предание о Фаэтоне», на которое Гонгора откликнулся хвалебным стихотворением, поэтические обработки легенд об Аполлоне и Дафне, о Фениксе, о похищении Европы, о любви Венеры и Адониса. Большую и отчасти скандальную известность приобрел Вильямедиана своими сатирическими стихотворениями и эпиграммами, в которых он, не стесняясь в выражениях, обличал фаворитов короля — герцога Лерму, священника Альягу и других представителей высшей администрации, беззастенчиво грабивших казну. Эти произведения стоили ему изгнания из столицы, а затем и жизни: граф Вильямедиана был убит однажды ночью наемными убийцами у дверей своего особняка.

Однако еще при жизни Гонгоры выявилась и сильная оппозиция этой школе. Ее основными противниками стали Лопе де Вега и его сторонники, стремившиеся отстоять принципы ренессансной эстетики, эстетики демократической и реалистической. С иных позиций критикует культизм **Франсиско де Кеведо:** в своих памфлетах он высмеивает многочисленные словесные штампы, стандартность образных средств культистской поэзии. При этом основной удар направляется не против Гонгоры, а против многочисленных его подражателей, усилиями которых поэтическое творчество превратилось в формальное трюкачество. Быть может, именно деятельность этих эпигонов и определила несправедливо суровую оценку творчества самого Гонгоры в последующие века, особенно критиками из рядов культурно-исторической школы. Только в 1927 г. молодые испанские поэты, в их числе Федерико Гарсиа Лорка, широко отметили 300-летие со дня смерти Луиса де Гонгоры, положив начало подлинно исторической оценке его творчества.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Основные жанры в творчестве Гонгоры?
2. Эволюция стиля в творчестве Гонгоры.
3. Переживание времени и передача движения в поэзии Гонгоры.
4. Барочное переосмысление традиционных тем.
5. Творчество Гонгоры и барочная эстетика.

**Литература:**

1. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. Учебник. – М.: Издательство «Просвещение», 1978.
2. История зарубежной литературы XVII века /А.Н. Горбунов, Н.Р. Малиновская, Н.Т. Пахсарьян и др. Под ред. Н.Т. Пахсарьян. - М.: Высшая школа, 2007.
3. История зарубежной литературы XVII века / под ред. М.В. Разумовской, З.И. Плавскина М.: Высшая школа, 1999.
4. Луков Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений. - М.: Издательский центр «Академия», 2008
5. Чернышев М.Р. История западноевропейской литературы XVII–XVIII веков. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015.