**Тема 12. ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА.**

1. *Италия* *XVIII века. Общая характеристика.*
2. *Итальянское Просвещение.*
3. *Крупнейший литератор Пьетро Метастазио.*
4. *Драматургия Карло Гольдони.*
5. *Драматургия Карло Гоцци.*

Италия, еще недавно светоч культуры Возрождения и образец, которому стремились подражать все европейские государства, в XVII — XVIII вв. превратилась в «задворки Европы». В отличие от Англии, Франции, Испании, здесь не сформировалось единое национальное государство; страна осталась экономически разобщенной, политически раздробленной. Это сделало Италию легкой добычей для иноземцев: в XV — XVI вв. Испания завладела всем югом Италии, включая и острова Сицилия и Сардиния, на севере — Ломбардией с Миланом, герцогством Мантуей. В зависимости от Испании оказались Тоскана, Парма, Генуэзская республика. Папство, всячески противившееся объединению страны, расширило свои владения в центре Италии, воспользовавшись ослаблением местных государств. Опустошительные войны, в которые, вопреки своим национальным интересам, оказалась втянутой Италия, довершили разорение страны, обнищание народа. Все это создавало неблагоприятные обстоятельства для формирования единой итальянской науки и национального языка.

Однако с середины XVIII в. в социально-политической ситуации начинаются некоторые перемены. В 1748 г. в стране наконец почти на полстолетия воцаряется мир. С 1760-х годов в некоторых итальянских государствах утверждается «просвещенный абсолютизм»: стремясь укрепить свое господство, правящие династии реформируют систему управления, судебный аппарат, правовые нормы, осуществляют некоторые налоговые реформы и т. д. Повсеместно ограничиваются светские права церкви, упраздняется инквизиция.

Первые десятилетия XVIII в. сохраняет господствующие позиции барокко, стремившееся к созданию элитарной культуры. Лишь немногие деятели науки и искусства сознавали необходимость ее обновления и в поисках путей осуществления этой задачи обращались к опыту Франции и Англии, где уже утвердились философия, наука, литература и искусство Просвещения.

В отличие от Англии и Франции, итальянское Просвещение не создало собственной философской основы и ориентировалось на достижения европейской философии. В первой половине XVIII в. господствовала картезианская философия, а во второй половине века — сенсуализм.

Просвещение в Италии развивается сравнительно поздно. В первой половине XVIII в. в Италии были лишь отдельные мыслители, осознававшие необходимость преобразования итальянского общества согласно законам разума и природы. Сравнительно широкие масштабы просветительское движение приобрело в Италии лишь во второй половине столетия. Позднее развитие итальянского Просвещения определило, в частности, космополитическую ориентацию многих деятелей культуры на литературно-эстетический опыт Европы и нередко недооценку национальной культурной традиции.

Позднее формирование итальянского Просвещения имело своим следствием также и то, что в Италии не было более или менее последовательной смены литературных направлений. Просветительский классицизм здесь зарождается почти одновременно с сентиментализмом; нередко черты этих направлений причудливо переплетаются в творчестве одного художника.

Для итальянского Просвещения характерна эволюция иного рода: ранее всего оно обнаруживается в различных ученых штудиях — исторических, экономических, юридических, эстетических. Художественная продукция итальянских просветителей появляется позднее и уже на подготовленной учеными почве.Среди множества блестящих имен, прославивших в это время науку Италии, особняком стоят имена трех выдающихся деятелей науки — Д. Вико, П. Джанноне, Ч. Беккарии.

**Джамбаттиста Вико** (1668 — 1744) вошел в историю научной мысли своим сочинением «Основания новой науки об общей природе наций» (1725), в котором он сформулировал идею закономерности исторической эволюции человечества, проходящего в своем развитии три сменяющие друг друга стадии: «эпоху богов» (первобытный род-семья), «эпоху героев» (аристократическая республика), «эпоху людей» («народная» республика), чтобы найти спасение от внутренних раздоров в монархии. Концепция Д. Вико обладала своеобразным рационалистическим историзмом.

Если книга Вико закладывала основы современной философии истории, то труды Муратори, Джанноне и других его современников представляли собой попытку по-новому осмыслить историю Италии. **Пьетро Джанноне** (1676 — 1748), юрист по образованию, прославился четырехтомной «Гражданской историей Неаполитанского королевства» (1703 — 1723), в которой разоблачал узурпацию гражданских прав церковью, ее негативную роль в политической жизни Италии. За эту книгу Джанноне был отлучен от церкви, а в 1736 г. брошен в тюрьму, где просидел 12 лет.

Д. Вико и П. Джанноне можно назвать лишь предшественниками Просвещения; труды **Чезаре Беккарии** (1738 — 1794), в особенности его знаменитый трактат «О преступлениях и наказаниях» (1764), принадлежат к числу наиболее примечательных явлений европейской просветительской мысли. Основываясь на просветительской теории «естественного права», Беккариа потребовал осуществления принципа равенства всех перед законом, лишения дворянства и духовенства всяческих сословных привилегий, независимости суда от государственной власти, отмены смертной казни, заложив тем самым основы буржуазной правовой науки.

Первые, весьма робкие попытки реформы литературы предпринимаются еще в конце XVII в. В 1690 г. в Риме артисты -любители литературы, поэты и ученые-филологи Крешимбери, Гравина и др. создали литературную **академию Аркадия**. Они поставили своей целью борьбу против «маринизма», итальянского варианта поэзии барокко, отличавшегося крайней изощренностью и сложностью поэтической формы. Этой поэзии они противопоставили нормативную поэтику классицизма, особо стремясь искусственно поддержать давнюю пасторальную традицию. Несмотря на узость эстетической программы, Аркадия сыграла важную роль в литературной жизни Италии: во многих городах возникли ее филиалы, вокруг которых группировались видные деятели культуры. Во второй половине века на смену Аркадии пришли гораздо более активные объединения литераторов-просветителей, например «Академия Гранеллесков» («пустословов») в Венеции и «Академия Трасформати» («преображенных») в Милане и др.

В числе наиболее известных членов Аркадии в период расцвета ее деятельности был крупнейший литератор первой половины XVIII в. **Пьетро Метастази**о (Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, 1698 — 1782). После первого неудачного опыта написания классицистской трагедии и публикации сборника стихов Метастазио обратился к жанру, пользовавшемуся в то время в Италии и за ее пределами громадным успехом, — **опере**. Либретто оперы, которые до той поры создавались по большей части бездарными ремесленниками, не слишком заботившимися ни о правдоподобии фабулы, ни о верности характеров, ни о литературных достоинствах стихотворного текста, под пером Метастазио поднялось до уровня большого искусства. Метастазио стал подлинным реформатором жанра. Уже в первый период своего творчества (1724 — 1730) Метастазио создает два основных типа своих либретто: сентиментальной оперы, в которой главное — не бурная интрига, а психологические коллизии, переживаемые персонажами (такова, например, опера «Покинутая Дидона», 1724, где драматизован известный эпизод любви Энея и Дидоны из «Энеиды» Вергилия), и героической оперы, прославляющей высокие гражданские добродетели римских героев (например, «Катон Утический», 1727, в которой отчетливо звучал тираноборческий пафос). Вершины своего творчества Метастазио достигает в 1730 — 1740-х годах, когда становится официальным либреттистом императорского оперного театра в Вене. Среди его лучших образцов тех лет — сентиментальная опера «Олимпиада» (1732) и героическая пьеса «Милосердие Тита» (1734), близкая по сюжету к «Цинне» Корнеля. Либретто последней оперы высоко оценил Вольтер, а в России его перевел Г. Р. Державин и переработал Я. Б. Княжнин.

Метастазио обладал также незаурядным лирическим дарованием. Он опубликовал множество од, серенад, но излюбленным жанром его лирических стихотворений стали **«канцонетты»**, лирические песенки, воспевавшие любовь и чувственные наслаждения в духе поэзии **рококо**.

Однако просветители не приняли ни жанр оперы, ни, тем более, изящную, но легковесную «канцонетту». В последние десятилетия жизни Метастазио его творчество переживает упадок.

Просветительскую задачу наиболее успешно осуществляло поколение, вступившее в литературу в 1760 — 1770-х годах. Одним из первых подвергает осмеянию старое «неразумное» общество в комической эпопее «Жизнь Цицерона» (напечатана в 1755 г.) и в «Эзоповых баснях» (изданы в 1778 г.) миланский поэт **Джан Карло Пассерони** (Gian Carlo Passeroni, 1713 — 1803). То, что у Пассерони вызывало смех, у его последователя Парини рождало возмущение. **Джузеппе Парини** (Giuseppe Parini, 1729 — 1799). Первый сборник — «Аркадские стихи» — он выпустил в 1752 г.; как свидетельствовало название, в него вошли стихотворения, написанные в соответствии с эстетической программой Аркадии. Но вскоре он решительно порвал с аркадскими традициями, вошел в радикальный кружок миланских просветителей — академию Трасформати и между 1757 и 1795 годами создал около 20 од, посвященных главным образом судьбе отечества и идеям свободы, равенства, человеческого достоинства; таковы, например, оды «Сельская жизнь» (1758), прославляющая нравственное достоинство человека, воспитанного в труде на лоне природы; «Воспитание» (1764), излагающая программу гуманистического воспитания личности; ода «Нищета» (1765), в которой автор с большим сочувствием описывает злосчастную судьбу бедняка, которого нужда толкает на преступление, и др.

Наивысшим достижением литературы Италии 18 века стала драматургия **Гольдони и Гоцци**.

Крупнейший итальянский драматург Просвещения, реформатор комедийного театра **Карло Гольдони** (Carlo Goldoni, 1707 — 1793) родился в Венеции, получил образование в иезуитской коллегии в Перудже, затем в доминиканской коллегии в Римини. С детства Гольдони увлекался театром; в 11 лет он сочинил комедию. Свою первую пьесу, которая была поставлена на сцене, — «Венецианский гондольер» — он написал в 1733 г. и приблизительно с этого же времени начал писать для театра. Наиболее плодотворными в жизни драматурга были 14 лет, прожитые в Венеции (1748 — 1762), когда он создал свои лучшие комедии. В 1762 г., утомленный полемикой с Карло Гоцци, Гольдони уезжает во Францию. Здесь им написаны на французском языке «Мемуары».

Художественное наследие Гольдони огромно: помимо «Мемуаров» и сценариев для импровизированной комедии им было написано более 150 комедий, 18 трагедий и трагикомедий, а также оперные либретто, интермедии, сатиры, диалоги и т. п.

В историю итальянского театра Гольдони вошел как **реформатор комедии.** В своей деятельности он учитывал сложившиеся до него театральные традиции: популярную в XVIII в. импровизированную комедию, творческий опыт своих литературных предшественников, а также очень сильные в Италии традиции мольеровского театра.

Импровизированная комедия возникла в эпоху Возрождения к продолжала господствовать на итальянской сцене в XVII и XVIF вв.; она использовала опыт «ученой» или «литературной» комедии, но придавала образам большую комико-сатирическую заостренность. Главные роли в комедии дель арте исполнялись четырьмя актерами в масках: Панталоне — богатый купец преклонного возраста, который любит волочиться за девушками и постоянно попадает впросак; Доктор, ученый педант из Болоньи, пересыпающий свою речь латинскими цитатами; двое слуг Дзанни (народная форма имени Джованни): Бригелла, пройдоха и плут, который обычно вел интригу комедии; и Арлекин, глуповатый и невежественный деревенский парень. Было еще две пары героев, игравших без масок, — юная Розаура и пожилая кокетка Беатриче, а также двое влюбленных молодых людей: нежный Флориндо и грубоватый Лелио. Активное участие в действии принимала служанка по имени Кораллина.

**Комедия дель арте** не имела написанного текста, она импровизировалась актерами по заранее известному сценарию, т. е. каждый спектакль как бы создавался заново. Главным в ней был не текст, а игра актеров, которые для живости представления обильно уснащали свою игру шутками и трюками («лацци»). К XVIII в. комедия масок теряет свое общественное и нравственное содержание, превращаясь в развлекательное зрелище.

Для пропаганды этой философии нужна была новая комедия, отвечавшая задачам реальной действительности. Эстетика этой комедии создавалась в процессе реформы и утверждалась в комедиях, а также в предисловиях, которыми Гольдони сопровождал издания своих пьес. Чтобы показать на сцене современных итальянцев — представителей самых различных общественных слоев, Гольдони выступил против двух основ комедии дель арте: против масок и импровизации. Без маски актер получил возможность более свободно выражать чувства. Однако публика привыкла к маскам: с масками была связана стихия комического, особенно нравившаяся зрителям. Поэтому в своих первых комедиях Гольдони продолжает использовать маски, но видоизменяет их традиционное амплуа. Так, **в «Слуге двух господ» (1753)**Гольдони делает Бригеллу хозяином гостиницы, а Труффальдино соединяет в своем образе черты обоих Дзанни импровизированной комедии, да еще и наделяется новыми чертами. Гольдони отказался также и от импровизации, заставив актера серьезно работать над ролью. Тем самым комедия из чисто развлекательного зрелища превращалась в серьезное представление.

В создании итальянского национального театра Гольдони широко использовал не только опыт своих предшественников, но также и творчество Мольера. При этом он перенимал у французского комедиографа не отдельные сцены и образы, как это делали его предшественники, а учился у Мольера изображению нравов своего времени, конкретному раскрытию психологии персонажей. Гольдони даже выучил французский язык, чтобы читать Мольера в оригинале. Гольдони полагал, что комедия должна исправлять пороки. Если же она только смешит, то не выполняет своей основной функции. Гольдони стремился показать на сцене правду жизни; для этого он использовал жанр комедии характеров, непревзойденным мастером которой был Мольер. Многие комедии Гольдони носят название по главному характеру, в них изображенному: «Лгун», «Льстец», «Скупой», «Истинный друг», «Честный авантюрист», «Ворчун-благодетель» и др. Гольдони существенно обогатил комедию характеров, изображая не один какой-нибудь характер, а сразу несколько его разновидностей, как, например, в комедии **«Самодуры»** (1760), где на сцене выведены четыре самодура, тиранящих своих жен и детей.

В программной пьесе **«Комический театр»** устами директора труппы Гольдони отстаивал свое нововведение: «Французы строят свою комедию всего лишь на одном характере. Вокруг одной страсти, правда, разработанной... Наши итальянцы желают большего. Они хотят, чтобы главный характер был силен, выразителен и оригинален, чтобы почти все, даже второстепенные персонажи тоже были характерами... ». Примером такой комедии может служить одна из лучших комедий Гольдони **«Трактирщица»** (1753), в которой наряду с образом Мирандолины Гольдони дал убедительные психологические образы обедневшего маркиза, разбогатевшего графа, женоненавистника-кавалера, бродячих актрис и слуг.

По-новаторски Гольдони подошел и к классическому закону трех единств. Он нередко меняет место действия, полагая, что «лучше переменить место и соблюсти правило правдоподобия». Особенно смело Гольдони обходился с единством действия в его классицистском истолковании. Он выводил на сцену сразу несколько характеров и разрабатывал несколько сюжетных линий в развитии действия.

Комедия характеров эволюционировала в творчестве Гольдони к новому жанру — **«комедии среды»,** как определил его сам драматург. Типичной комедией этого рода является **«Кофейная»** (1750).

Созданный Гольдони новый жанр комедии прочно утвердился в Италии; драматург стал одним из первых итальянских просветителей, творчество которого приобрело европейское признание.

**Карло Гоцци** (Carlo Gozzi, 1720 — 1806), идейный противник Гольдони на венецианской сцене, создатель нового литературного жанра — **«фьябы**», **или театральной сказки**, был также уроженцем Венеции. Он принадлежал к старинному, но обедневшему дворянскому роду графов Гоцци. С юных лет Гоцци увлекался литературой, его привлекала итальянская поэзия Возрождения, особенно творчество бурлескных поэтов Пульчи и Буркьелло. Он пишет несколько комических поэм: «Дон Кихот», «Моральная философия» и др., а также большую сатирико-юмористическую поэму из двенадцати песен «Причудница Марфиза» (1761 — 1768), которая представляет собой сатиру на «ученую» женщину — своеобразную пародию на героинь просветительских романов аббата П. Кьяри. Видя материальные затруднения семьи, Гоцци в 20 лет поступает на военную службу в Далмации, потом плавает на военном корабле, обучается в кавалерийской школе, а затем возвращается в Венецию (1744). Здесь он усиленно занимается литературой, вступает в венецианскую «Академию Гранеллссков».

С 1761 по 1765 г. Гоцци написал и поставил в Венеции 10 фьяб, имевших большой успех, что и определило в конечном счете судьбу Гольдони, навсегда покинувшего родной город. Однако после 1765 г. публика уже не так восторженно встречала сказки Гоцци, и он начинает писать испанские драмы «плаща и шпаги» с напряженным действием и бурей страстей. В литературное наследие Гоцци входят также его сатирические памфлеты, теоретические выступления и «Бесполезные воспоминания» (1797).

Свои политические симпатии и эстетические принципы, многие из которых получили обоснование в «Бесполезных воспоминаниях», он высказал первоначально в «Чистосердечном рассуждении и подлинной истории происхождения моих десяти сказок для театра», которое предпослал первому собранию своих сочинений (1772). В литературе XVIII в., развивавшейся под знаком Просвещения, Гоцци занимает особое место. Он был приверженцем старых порядков и феодальной идеологии, ненавидел просветительские идеи, высмеивал эвдемонистическую мораль и принцип себялюбия, пропагандировавшиеся просветителями, и противопоставлял им традиционную мораль. Он защищал религию и церковь, видя в них оплот против новых идей. Гоцци выступал также против просвещения народа, полагая, что невежество — его естественное состояние. Он искренне верил, что высокая нравственность, человечность и справедливость — достояние аристократии.

Плодом этих эстетических воззрений и развернувшейся полемики явилась первая театральная сказка Гоцци **«Любовь к трем апельсинам»** (1761). Уже в первой пьесе Гоцци постарался придать сказочному сюжету видимость правдоподобия. В «Чистосердечном рассуждении» он признавался, что обращение к «ребяческим сюжетам» было с его стороны «военной хитростью», направленной на то, чтобы привлечь внимание зрителей. С этой же целью он должен был ввести в сказки «интригу, придумать драматические ситуации, придать им оттенок истины, сочинить подходящие ясные аллегории, снабдить их остротами, шутками, критикой нравов, возможным красноречием и прочими необходимыми подробностями, придающими сказке характер правдоподобия и способность держать в напряжении аудиторию, как ученую, так и необразованную...».

«Придать характер правдоподобия» неправдоподобному сюжету — в этом и заключалось новаторство Гоцци, который использовал чудесное в серьезных целях. «Любовь к трем апельсинам» не имела писаного текста, а импровизировалась актерами, для которых Гоцци сочинил стихотворные вставки и подробно разработал сценарий, впоследствии записанный им по памяти. Фьяба высмеивает народные комедии Гольдони, «высокие» чувства и витиеватый стиль комедий Кьяри. В пьесе действуют традиционные маски: Панталоне, Бригелла, Труффальдино, Смеральдина. Действие происходит в вымышленном королевстве Треф. Принц Тарталья болен ипохондрией, от которой его излечивает смех. Фея Моргана (Кьяри) разбудила в нем любовь к трем апельсинам, на поиски которых он отправляется вместе с Труффальдино. Маг Челио (Гольдони) им помогает, а Моргана чинит всевозможные препятствия. Пережив множество приключений, Тарталья и Труффальдино попадают в волшебный замок, где хранятся апельсины. Два из них разрезаны, вышедшие на свободу девушки (трагедия и комедия) умирают от жажды. Третью девушку спасает Тарталья, давший ей выпить воды из железного сапога. Третья девушка — это импровизированная комедия, которая оживает, утолив жажду из обуви актеров древней комедии.

Фьяба имела большой успех, прототипы были узнаны и полемика еще больше обострилась.В следующей сказке **«Ворон»** (1761) Гоцци хотел не только рассмешить публику, но и «растрогать до слез». С этой целью он усилил драматическое начало, сократил роль масок и импровизации.

Маски говорят прозой, а благородные персонажи — стихами. Сюжет «Ворона» — обычная сказочная история. Король Милон убил на охоте черного Ворона и по воле его хозяина Людоеда будет терзаться до тех пор, пока не найдет красавицу, дочь волшебника Норандо Армиллу, которую похищает для него его брат Дженнаро. Норандо мстит, подсылая Дженнаро для подарка Милону чудесного коня и боевого сокола, которые должны убить Милона. Дженнаро узнает, что если он откроет тайну, то сам превратится в холодный мрамор. Он тщетно пытается спасти от смерти брата и наконец решает рассказать все и превращается в мраморное изваяние. Норандо объявляет, что единственное средство вернуть к жизни принца — окропить его статую кровью Армиллы. Но Милон не в силах убить свою супругу. И тогда она сама жертвует собой. Казалось бы, развязка налицо. Однако Гоцци важно показать, что все, что происходит на сцене, — не жизнь, а забавный спектакль, поэтому с высот трагедии он спускается к комедийному финалу: Норандо оживляет Армиллу, и пьеса заканчивается его словами:

Нам требовалось испытать, насколько  
Фантастика воздействует на душу,  
И может ли она иметь успех  
У зрителей…  
Так пусть начнется смех.

Характеры действующих лиц — Милона, Дженнаро, Армиллы — обрисованы с большим искусством.

Самой известной фьябой Гоцци является **«Турандот»** — «китайская драматическая трагикомическая сказка» (1762), которая имела большой успех. «Турандот» была ответом Гоцци тем критикам, которые объясняли успех его фьяб наличием в них масок и фантастики. Вместо них в новой пьесе появляется восточная экзотика. Гоцци обратился к очень древнему сюжету: действие происходит в Пекине, где появляется принц Калаф. Увидев портрет жестокосердной дочери императора, он влюбляется в нее. Но на пути этой любви встают препятствия: Турандот мужененавистница и, желая сохранить свою свободу, задает претендентам на ее руку три загадки. Император Альтоум поклялся казнить всякого, кто не отгадает загадок. Калаф отгадывает загадки принцессы и, чтобы смягчить ее гнев, предлагает ей свои загадки. Турандот дает правильные ответы. Принц готов лишить себя жизни, но Турандот смиряется — она полюбила юношу и готова стать его женой.

В этой пьесе Гоцци уделяет внимание не внешним событиям, а разработке характеров своих персонажей. Восточная экзотика — лишь фон для изображения бурных и противоречивых страстей, во власти которых находятся герои пьесы. Это, видимо, и привлекло к сказке внимание замечательного российского режиссера Евгения Вахтангова. Его постановка «Принцессы Турандот» — одна из примечательных страниц в истории отечественного театра.

В **«Счастливых нищих»** (1764), так же как и в «Турандот», нет волшебства. Гоцци разрабатывает сказочный сюжет о добром царе, который в одежде нищего путешествует по своему царству, желая узнать правду о том, как живут его подданные и что делают министры. Здесь у Гоцци вновь повторяется тема доброго царя и злого визиря.

В последующих сказках Гоцци возвращается к волшебной фантастике: таковы «**Женщина-змея» (1762), «Зобеида» (1763), «Синее чудовище» (1764), «Дзеим, царь джиннов, или Верная раба» (1765).** Одна из последних фьяб Гоцци — **«Зеленая птичка»** (1765).

Специфика фьяб заключается в том, что их действие развертывается в двух сферах: реальной и фантастической. Причины происходящего в мире недоступны пониманию персонажей, так как скрыты в мире волшебного. На первый взгляд может показаться, что в происходящем на сцене нет никакой внутренней закономерности. На самом деле она существует, но кроется в мире чудесного и обнаруживается в конце пьесы — в торжестве добра и справедливости над злом. Положительные герои в конечном итоге торжествуют, но к победе их ведет не разум, а сердце. В этом проявляется связь фьяб Гоцци с народной сказкой, в которой добро всегда побеждает зло, а герои четко делятся на благородных и злодеев.

Но создавая жанр театральной сказки, Гоцци опирался не только на народную, но и на литературную традицию, в том числе и на просветительскую. В условиях рационалистического XVIII века фантастика воспринимается как аллегория и иносказание, через которые раскрываются, как утверждал брат драматурга Гаспаро Гоцци, «всем понятные истины и страсти, свойственные человеческой природе». Содержание фьяб пронизано нравственным пафосом, и в этом также сказалось влияние эпохи. Положительные герои сказок Гоцци воодушевлены благородными страстями; сказки пробуждают в зрителях сочувствие и сострадание благородным персонажам, неприятие зла и его носителей.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Особенности культурной ситуации в Италии XVIII века.
2. Театральная реформа Карло Гольдони.
3. Новый комический герой.
4. Противостояние Просвещению в творчестве Карло Гоцци.

**Литература:**

1. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. Учебник. – М.: Издательство «Просвещение», 1978.
2. Луков Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений. - М.: Издательский центр «Академия», 2008
3. Чернышев М.Р. История западноевропейской литературы XVII–XVIII веков. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015.