

Ю. И. Арутюнян

Испанская школа живописи: форма, метод, стиль

Испанское искусство характеризуется сложным взаимодействием традиций Востока и Запада. В основе формирования национальной школы лежит особый тип культуры, связанной с образами грезы и сна, что отражается в литературе и изобразительном искусстве региона. Значение формального воплощения и «эстетика чрезмерности» приобретают особый смысл в эпоху сложения жанровой структуры в XVI веке. Амбивалентность порождает сложный комплекс характеристик испанской художественной практики – плоскостность и отказ от пространственных построений, геометрически выверенную логику построения композиции, декоративность и насыщенность колорита. Восприятие европейских влияний идет опосредованно, национальная самобытность подавляет воздействие иных школ. Испания в европейской и отечественной традиции приобретает ореол непостижимой и своевольной страны, где господствуют чувства и эмоции, народа гордого и независимого, национальная художественная практика рассматривается сквозь призму творчества оригинальных и самобытных мастеров – Эль Греко, Веласкеса, Гойи, Сальвадора Дали. Связи испанской и русской культуры отражены в поэзии А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, письмах В. П. Боткина, музыке М. И. Глинки, балетных постановках М. Петипа, живописи М. А. Врубеля, А. А. Мильникова.

Ключевые слова: испанское искусство, традиции в искусстве, испанская живопись Нового времени, исторический жанр в живописи, жанр портрета, пейзаж в искусстве, испанский натюрморт

Yuliya I. Arutyunyan

Spanish school of painting: form, method, style

Spanish art is characterized by a complex interaction between the traditions of East and West. The basis of the formation of the national school is a special type of culture related to the images of dreams and sleep, which is reflected in the literature and visual arts of the region. The value of the formal incarnation and the «aesthetics of excess» have a special meaning in the period of addition of genre structures in the 16th century. Ambivalence gives rise to a complex set of characteristics of the Spanish artistic practice – the flatness and the rejection of spatial constructions, geometrically precise logic of composition, decorativeness and richness of flavor. The perception of European influences is indirectly national identity suppresses the influence of other schools. Spain in the European and Russian tradition acquires an aura of unfathomable and self-willed country, where feelings and emotions dominate, proud and independent people live. National art practice is viewed through the prism of creativity of original masters – El Greco, Velázquez, Goya and Salvador Dali. Interlaces of Spanish and the Russian culture are reflected in the poetry of A. Pushkin and M. Lermontov, letters of V. Botkin, Glinka's music, ballet productions by M. Petipa, painting of M. Vrubel and A. Mylnikov.

Keywords: Spanish art, traditions in art, Spanish painting of the New time, historical genre painting, portrait painting, landscape in art, Spanish still life

Finis terrae – край света, конец мира, – именно так в древние времена представлялась западная оконечность Пиренейского полуострова – конец Европы, конец цивилизации – бесконечная даль океана, влекущая и пугающая. Геркулесовы столпы – метафора преодоления. Здесь, у кромки внешнего моря, на самой западной оконечности Европы, земле таинственной и фантастической, теряется грань яви и сна, мечты и реальности, зазывая героя в призрачные сады Гесперид. Разрывая гряды скал и водружая колонны, Геракл, подобно бессмертным небожителям, творит и географию, и историю – легенду Пиренейского полуострова.

«Мы – призрачный народ, не знающий мощного, дурманящего и взрывного настоящего, и

лишь чужеземные гении воспевают нас издаലെка в своих романах», – утверждает Хосе Ортега и Гассет [1, с. 301]. «Гишпанский мотив» заворожил русских литераторов на рубеже XVIII и XIX в. Романтический ореол неведомого и чудесного края, где в лучах знойного солнца бушуют кровавые страсти, звенят клинки, мантильи скрывают огненные взоры гордых красавиц, – весь этот сказочный мир серенад и балконов, кастаньет и гитары, фламенко и корриды издавна согревал душу впечатлительного северянина. Культура живет мифами, один из них – это миф об Испании. Миф наивен и... правдив. Да, в нем господствует томно страстная поэтика серенад, суровый и воинственный дух «Песни о моем Сиде», героика рыцарского романа, горечь и

ирония Сервантеса. Бесшабашно залихватский антураж, ловко обыгранный Козьмой Прутковым, сливается с опьяняющим самозабвением испанской драмы, завораживающей зрителя немислимой виртуозностью интриги. И, конечно, взрывной температурой восторженных чувств: «Внезапная, колдовская любовь, воспламеняющая восторженные сердца! Вот что увлекало наших предков» [1, с. 140]. Но за романтической шелухой общих представлений и устоявшихся суждений можно почувствовать особую ритмическую музыкальность слога – невольный отголосок изысканной остроты удара кастаньет, мечтательную отрешенность иллюзии, столь сходной с жизнью, и сна, столь ощутимо реального, возвышенную эмоциональность, суровый драматизм и тонкое чувство формы, свойственное испанской художественной традиции. И еще – странную, неожиданную, почти мистическую (ибо, на первый взгляд, исторически необоснованную) близость к отечественной культуре.

Действительно, ни элитарная строгость Италии, вдохновлявшая знатоков истинной классики, ни отвлеченная метафоричность возвышенного слога немецких авторов, ни изящная легкость рациональной системы их французских собратьев не смогли объединить мудреца и профана, грезящего наяву романтика и сурового сторонника академических норм, ценителя выверенной формы или чувственной притягательности художественного образа. Испанские мотивы в художественной культуре это – исторический колорит переводов Н. М. Карамзина, сладкая нега страстного порыва серенад А. С. Пушкина и томные взоры невольниц М. Ю. Лермонтова, таинственные грезы П. А. Вяземского, дробный ритм «Арагонской хоты» М. И. Глинки и музыкальность обыденных встреч в письмах В. П. Боткина, искрометная феерия «Дон Кихота» в постановке М. Петипа и трагедия утраченного прошлого в поэзии Н. А. Заболоцкого, «испанская грусть» Гранады М. А. Светлова, насмешливо галантные экранизации Яна Фрида и дон Сезар де Базан, распеваящий стихи Франсиско де Кеvedо.

Пряный и загадочный мир испанской живописи покорила Европу во второй половине XIX в., во времена угасания академической традиции, когда предшественники импрессионистов ощутили особую прелесть резкого эмоционального штриха, богатой фактуры и гармонического хаоса красочных пятен старых мастеров. Подняв на щит Веласкеса и живописцев «золотого века», художники рубежа столетий воспевали непринужденность импровизации *alla prima*

и лаконизм напряженного колорита. Испанки М. А. Врубеля (прозванного «русским Фортунни» за эмоциональный динамизм живописной манеры) величаво спокойны и темпераментны, несущиеся в вихре фантастического танца или внимательно вглядывающиеся в пришельца с полотен, они плоть от плоти современная Испания, околдованная средневековым мифом и преображающаяся на глазах. Резкий всполох молнии, раскроивший время на мгновение и вечность, жизнь и смерть, бытие и небытие, в «Испанском триптихе» А. А. Мильникова – XX в., властно покоряющий легендарное прошлое, разрушающий и созидающий, придающий забвению, сталкивающий жертву и палача, стирающий грань яви и сна.

Бесконечны вариации испанских мотивов – за ними странный образ далекой страны с ее нравами, героями, историей, легендами и песнями. Миф об Испании – это и испанская школа живописи. Школа, применительно к истории живописи, понятие двойственное: это – стиль, манера, техника, своеобразие национального характера, особая эстетическая система и в то же время – группа восхищенных адептов, покоренная творческой индивидуальностью гения. Однако любые сомнения неуместны, стоит лишь произнести: «Испанская школа живописи». Здесь, как ни в какой другой, налицо неповторимый стиль, неожиданно яркая запоминающаяся манера, свой лаконичный и изысканный язык, безупречное чувство формы и плеяда великих мастеров, прославивших искусство Испании. «Когда наш народ теряет динамичность, он внезапно погружается в глубочайший летаргический сон, и единственная его жизненная функция – видеть собственную жизнь во сне», – утверждал Хосе Ортега и Гассет [1, с. 301].

Детский страх, что за дверью спальни кто-то притаился, вдруг оживает: из-за полога появляется... страус, абсолютно настоящий, вот он уверенно ступает по полу, по-куриному наклоняя приплюснутую головку, то ли ухмыляясь, то ли недобро вглядываясь в обескураженного зрителя – хозяин в чужом доме. Хрестоматийный фильм Бунюэля. Что это – реальность, бред, сновидение, мечта? Знаковой характеристикой испанского искусства является стремление к иллюзорности, наглядности, вещественной ощутимости детали при абсолютной метафоричности, отрешенной беспредметности целого, ибо, по замечанию П. Кальдерона, «Жизнь есть сон» [2]. Физическая предметность, овещественность сливаются со сновидческим окружением, растворяются в мистической пустоте, рассыпаются на атомы в хаосе необжитого пространства, материальность претворяется в бесформенность,

тактильная текстура тонет в ирреальной тени. «Более того, если подумать, становится очевидным, что реальность никогда не бывает точной, и что точным может быть только фантастическое (точка в математике, атом, понятие вообще, художественный персонаж). Итак, фантастическое противостоит реальному; и действительно, все созданное нашими идеями противостоит в нас тому, что мы ощущаем как саму реальность, как „внешний мир“» [3, с. 488].

По костюмам героев каталонских фресок XII в. можно изучать историю европейского оружия, хотя тщательно проработанные детали нехарактерны для романского искусства. Исследователи «Песни о моем Сиде», подмечая ее незатейливую простоту, не могут обойти вниманием особый вкус автора к мелким подробностям, узнаваемым чертам современного быта. Испанский портрет поражает своей суровой, неприукрашенной узнаваемостью. Что бы там ни говорили о чванстве высородных заказчиков, гордых своей неповторимой внешностью, – всепоглощающее чувство реального господствует и здесь. Осязаемая вещьность натюрмортов, простой уют «завтраков», пугающе натуралистичный натурализм раскрашенных деревянных статуй, – все это выходит за рамки европейской традиции. И вместе с тем это не реализм в узком понимании этого термина: кажется, в каждой обыденной вещи таится скрытый смысл, ритмически разбросанные в пространстве предметы составляя тайные знаки, сама «натуральность» обманывает зрителя чрезмерной иллюзией. «Реальность – это реальность картины, а не изображенного на ней предмета» [1, с. 306].

Напряженный, нервически экзальтированный драматизм с его пугающе восторженным спокойно созерцательным отношением к смерти становится логическим продолжением дурманяще сновидческой составляющей испанской культуры. Тема сна смерти, прорывая тонкую грань бытия, отзвуком проносится в испанских сказках, где за общими для всей Европы сюжетами незаметно сквозит чувство трагической предопределенности, соседствует с воинственным духом романсеро, воспевающих доблесть рыцарских подвигов. В этом вся история державы, родившейся в войне, объединенной верой и противостоянием врагу. «Чувство трагического неимоверно у испанца, оно национально... Мысли о смерти, пусть о достойной, о героической, но о смерти, слишком часто посещают испанского бойца, даже числящегося в материалистах, слишком занимают его, толкают на поступки, иногда отчаянные, иногда

наивные», – напишет Михаил Кольцов уже в XX в. [4, с. 181].

Мученическая гибель святого и война в бою, встреченная как подобает истинному испанцу, становится темой в искусстве. Дерзкий взгляд в глаза неминуемого: старый конквистадор Гумилева предлагает смерти «поиграть в изломанные кости» [5, с. 114]. В миг гибели эскадры адмирал дон Мануэль де Менесес облачается в торжественные одежды, «украсившись лучшим из всего, что имели, дабы пышный саван послужил, как мы надеялись, заявкой на достойное погребение» (дон Франсиско де Мело) [1, с. 171], и вступает в умозрительную лингвистическую дискуссию об отличии плеоназма от лжесинонимии на примере сонета Лопе де Вега. Поразительное мужество с чисто испанским подтекстом. Случай показательный, Хосе Ортега и Гассет приводит его в подтверждение особого «формопоклонства» [1, с. 171], характерного для Испании XVII в. Действительно, во всем – в одежде, стихосложении, этикете (ненавидимый всеми дон Родриго Кальдерой снискал всеобщее восхищение и фанатическое преклонение тем, что, не дрогнув, взшел на эшафот и с изяществом подставил голову палачу), в ведении боя (уверенность в том, что в битве побеждает сильный духом рыцарь на коне и отчаянные ратники с копьями, дорого обошлась Испании в войнах XVII в., со все более возрастающим значением огнестрельного оружия) – «формопоклонство» в политике и общественной жизни, литературе и придворном этикете (Бальтасар Грасиан) господствует над здравым смыслом, трезвой иронией, европейской модой и прогрессом в науках.

В испанском искусстве XVII в. «формопоклонство» отражено в устойчивой и регламентированной требованиями и нормами академической доктрине, воспеваемой учителем Веласкеса Франсиско Пачеко [6, с. 96]. Поклонение форме претворяется в геометрической выстроенности и логичной упорядоченности структуры холста, точности композиционных и ритмических построений, отказ от барочной динамики пространственных прорывов. И в графической аппликативности романских фронталей, и в лаконизме натюрмортов Хуана Санчеса Котана, и в кубистических опытах П. Пикассо четко прочитывается обнаженная форма, трактованная как совокупность масштаба обобщенных объемов, ритмизованной четкости композиций и строгой уравновешенности масс.

Язык испанского искусства сдержан и лаконичен. Аскетическое осуждение многословия или громогласный приказ [7, с. 443], эстетика минимализма или виртуозная избирательность

мудреца, стремление к неожиданному эффекту или продуманная схема воздействия на зрителя, «репортажная» наглядность, чувство «кадра», мера отстраненности и принцип «моментального прочтения» формируют особый строй испанской живописи. Преодоление нарративности, стремление к предметной конкретности четких формулировок, когда идея раскрывается наглядно и недвусмысленно, соединение натурализма иллюзорной детали и призрачной ирреальности контекста, воссоздание ощущения грезы и сна, формируют почти кинематографический эффект, подчиняющий пространство и время законам композиции в живописи. Сукцессивность разрушается, континуальность сжимается до фиксации единичного, превращаясь в эмоционально окрашенную, динамичную силу центростремительного движения.

«Испанцы! Вот люди, которые не знают меры!» – вспоминает Х. Ортега и Гассет предположительные слова Ницше [1, с. 132]. Минимализм художественного языка испанской традиции вступает в противоречие с эстетикой «чистого усилия» [1, с. 131], основанной на чрезмерности, экзальтации, обнаженной физической правдивости страдания. «Лучшее в нашей поэзии... это всегда перехлест, весьма неудобный для всякой середины» [1, с. 246]. Отражением «эстетики чрезмерного» становится стремление к резким контрастам, напряженным, почти дисгармоничным колористическим сочетаниям. Будь то раннесредневековая книжная миниатюра, образы святых Сурбарана или кадры Альмадовара, полнозвучный цветовой аккорд околдовывает созерцающего мощным потоком первозданной энергии. Напряженная декоративность полотен испанских мастеров обусловлена не только активным использованием локальных пятен, ритмически подчиненных выверено-орнаментальной игре пластических форм, но и программной плоскостностью холстов, отказом от многоплановой панорамы, лаконизмом и сосредоточенностью, лишаящей картины повествовательной непринужденности нарратива.

Амбивалентная динамичность испанской художественной практики обусловлена диалогичностью региональной культурной традиции. «О родина! Твои перо и шлага завоевали Запад и Восток», – восклицает Луис де Гонгора [8, с. 31]. Восточная составляющая испанской культуры, следствие многовековой истории региона, сильна в быте, этикете и костюме, проявляется в архитектуре, каменной резьбе и книжной миниатюре. В Европе Испания воспринималась скептически отстраненно, ощущение «чужого» не оставляло: безумный порыв бьющих через

край страстей и господство варварских предрасудков обусловили ее привлекательность для романтиков и негативное восприятие в контексте просветительской концепции.

Неизменная и доминирующая христианская составляющая культуры Испании предопределила жанровую структуру ее изобразительного искусства: у истоков национальной школы живописи, в X–XI вв., во времена формирования ее основ, ее стиля, в книжной миниатюре предпочтение отдается сценам апокалиптического видения; образ грядущего Христа-Судии, Христа-Вседержителя, тема мученической гибели святых во имя веры, Страсти Христовы, царственная и грустная Богоматерь на троне – характерные мотивы фронталей и ретабло эпохи высокого средневековья, все в русле европейской традиции. Расхождение обозначится к XVI в. То, что академическая доктрина именует историческим жанром (т. е. картины на тему Священной, античной и национальной истории), имеет в испанской художественной культуре двойственный характер. Сцены из мифологии и древней истории не в чести, обнаженная модель под запретом, и, хотя Геракла почитают своим предком знатные семейства королевства, если мастер XVII в. обращается к мифу, то скорее иронизирует, обыгрывая пикантную ситуацию, чем воспеваает вечно неувядающую классику. Кроме религиозных сюжетов, пожалуй, впервые в Европе, особое внимание уделяется сценам из недавнего прошлого. Таким образом, исторический жанр теряет аллегорический пафос апофеоза, становясь картиной на тему триумфа военачальника, одержавшего победу в сражении, канстатацией факта, воспевающего силу непобедимой армии.

Испанский портрет – тоже явление неординарное. На первый взгляд безжалостно реалистичный, он поражает зрителя абсолютной отстраненностью мастера и необычной пространственной структурой композиции (Веласкес, как правило, пишет свои модели – в основном членов королевского дома – откуда-то сверху). В XVI в. этот ренессансный жанр становится одним из господствующих в Испании – очень тщательный, пугающе неидеализированный (в отличие от европейских традиций парадного портрета), он отражает и вкус местных живописцев к мудрой гармонии аристократического изящества деталей и неприукрашенного сходства с моделью, и горделивую уверенность заказчика в неоспоримой ценности собственной уникальной внешности.

Бытовой жанр, вышедший на авансцену искусства в XVII в., занимает весьма значительное

место в испанской художественной традиции. Лаконичный и немногословный, лишенный анекдотической занимательности или поучительной дидактики отеческих наставлений Голландии, бытовой жанр начинает играть формой, становясь ареной композиционных, световых и колористических поисков. Сцены в таверне – дружеская трапеза за небогато накрытым столом – повод для вдумчивой проработки структуры полотна и тщательной отделки деталей.

В отличие от праздничного изобилия фламандских или декоративной изысканности голландских, испанский натюрморт – царство интеллекта. Он прост, конструктивен, безукоризненно логичен, рационален и свеж. Спокойствие уравновешенных форм, выверенная композиция без динамичных прорывов пространства, четкий ритм восходящих и нисходящих линий. Но главное – «эстетика пустоты» – здесь не встретить ни драгоценных безделушек, ни заморских диковин (которые не были редкостью в колониальной Испании), ни воин, ни путешественник, ни аскет не питают особого пристрастия к накоплению земных благ, ибо первейшая добродетель рыцаря – щедрость, странник возьмет с собой лишь необходимое, а монаха мало влекут красоты материального мира. Художник акцентирует массу, объем, фактуру, цвет, он пишет живые и сочные плоды, простую незамысловатую посуду; вещественность, натуральность, физическая ощутимость становятся основным выразительным средством мастера натюрморта.

Трогательное переживание природы нехарактерно для испанской живописи, ее поэзия – поэзия действия, сновидческий пафос, казалось, отрицает сочувствие прелестям милого сердцу края или восхищенное недоумение путника перед величием мироздания. Ни четкая структура академических ландшафтов, ни романтическая меланхолия руин, ни трезвое любование родными просторами не привлекут испанского художника. И только сентиментальные тенденции XVIII в. с их идеей созвучности настроений героя и окружающей его природы обогатят чувством непосредственной жизни изысканную томность галантных празднеств, да несколько городских видов расширят жанровый арсенал местных живописцев. Если бы не одно знаковое исключение – напряженно трагический, дышащий древней энергией средневекового замка, таинственный и романтический Толедо в грозу работы Эль Греко (1614) – где резкие всполохи молний, битва света и тьмы в небесах будто бы растворяются в разметавшемся по холмам городе, пронзающем башнями темные массы сгустившихся туч.

Консерватизм и новаторство – знаковые противоречия испанской живописи, принципиально сместившей типичные для европейского искусства акценты. Первая картина на сюжет из современной истории, один из наиболее ранних самостоятельных пейзажей в искусстве, формальный подход к трактовке натюрморта – национальная школа в XVII в. демонстрирует абсолютно новый взгляд на искусство. Художественная традиция порождает устоявшийся корпус узнаваемых мотивов – тема дороги красной нитью походит через весь текст «Дон Кихота», странствуют музыканты и нищие Х. Риберы, паломники, искатели приключений, герои плутовского романа с весьма сомнительным прошлым и туманным будущим. Испания подобна живому существу «бесхребетному» или «костистому» [9, с. 6], «дорожная сеть – кровеносная система народа» [1, с. 11]. Тема противостояния врагу, образы литературы, вопрос о соотношении национального и европейского во всех его аспектах, уважение к традиции и принципиальный разрыв с нею, одиночество и провинциальность, «трагическое чувство жизни», мотив строительства, где неизменно фигурирует оппозиция обработанного и дикого.

Искусство Испании – на пересечении традиций, эпох, школ и культурных парадигм, взаимопроникновение востока и запада, противоречивость во всех проявлениях, соединение страстного порыва «эстетики чрезмерности» и «формопоклонства», ориентированного на строгое соблюдение незабываемых устоев, память о величии пошлого, сновидческое восприятие настоящего, ощущение избранности и удаленности, стремление к европейскому и безусловный приоритет национальной самобытности – категории и качества, формирующие специфический язык испанского искусства. Яркая самобытность, индивидуальность авторского метода конкретного мастера и творческая одухотворенность «самого неукладывающегося в норму народа Европы» [1, с. 132] порождают особое отношение к форме, оригинальный художественный язык и специфический региональный вариант стиля.

Список литературы

1. Ортега-и-Гассет Х. Этюды об Испании / пер. с исп. и сост. А. Матвеев, И. Петровский. Киев: Новый Круг: Польша, 1994. 320 с.
2. Кальдерон де ла Барка П. Жизнь есть сон: комедия / пер. с исп. и предисл. Д. К. Петрова. Санкт-Петербург: Тип. Дома призрения малолетних бедных, 1898. 170 с.

3. Ортега-и-Гассет Х. Идеи и верования // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. Москва: Искусство, 1991. С. 462–491. (История эстетики в памятниках и документах).

4. Кольцов М. Е. Испания в огне. Москва: Политиздат, 1987. Т. 1: Испанский дневник, кн. 1–2: 7 ноября – 30 декабря 1936 г. 351 с.

5. Гумилев Н. С. Стихи. Письма о русской поэзии / вступ. ст. Вяч. Иванова; сост. науч. подгот. текста, послесл. Н. Богомолова. Москва: Худож. лит., 1990. 447 с.

6. Пачеко Ф. Искусство живописи // Мастера искусства об искусстве: избр. отрывки из дневников, писем, речей, трактатов / под общ. ред. А. А. Губера. Москва: Искусство, 1967. 503 с.

7. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. 640 с.

8. Гонгора-и-Арготе Л. де. Лирика / предисл. и примеч. С. Ереминой. Москва: Худож. лит., 1977. 188 с. (Сокровища лирической поэзии).

9. Вилар П. История Испании. Москва: Аст-Астрель, 2006. 224 с.

References

1. Ortega i Gasset Kh. Sketches of Spain / transl. from Span. and prep. by A. Matveev, I. Petrovskii. Kiev: Novyi Krug: Paul Royal, 1994. 320 (in Russ.).

2. Kalderon de la Barka P. Life is dream: comedy / transl. from Span. and forew. by D. K. Petrov. Saint Petersburg: Printing House of Dom prizreniya maloletnikh bednykh, 1898. 170 (in Russ.).

3. Ortega i Gasset Kh. Ideas and beliefs. *Ortega i Gasset Kh. Aesthetics. Philosophy of culture*. Moscow: Iskusstvo, 1991. 462–491 (History of aesthetics in monuments and documents) (in Russ.).

4. Kol'tsov M. E. Spain in flames. Moscow: Publishing house of polit. lit., 1987. Vol. 1: Spanish journal, book 1–2: Nov. 7– Dec. 30. 1936. 351 (in Russ.).

5. Gumilev N. S. Poems. Letters on Russian poetry / introd. by Vyach. Ivanov; compil. of sci. prep. of text, afterw. by N. Bogomolov. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. 447 (in Russ.).

6. Pacheko F. Art of painting. *Artists on art, selected excerpts from diaries, letters, speeches, treatises* / under general ed. by A. A. Guber. Moscow: Iskusstvo, 1967. 503 (in Russ.).

7. Stepanov A. V. Art of Renaissance, Netherlands, Germany, France, Spain, England. Saint Petersburg: ABC-Classic, 2009. 640 (in Russ.).

8. Gongora-i-Argote L. de. Lyrics / pref. and notes by S. Eremina. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1977. 188 (Treasure of lyric poetry) (in Russ.).

9. Vilar P. History of Spain. Moscow: Act-Astrel, 2006. 224 (in Russ.).