

IL GRAN PECCATO: ЭСТЕТИКА БАРОККО В ОПТИКЕ БЕНЕДЕТТО КРОЧЕ

МАТВЕЙ АНУРОВ

Матвей Ильич Ануров – студент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия.

E-mail: matvey.anurov04@mail.ru

В статье рассматривается амбивалентное отношение Бенедетто Кроче к барочной эстетике. Взяв отправной точкой труд Бенедетто Кроче «История барочной эпохи в Италии», мы вначале проанализируем ту критику, которую итальянский эстетик выносит в отношении Барокко как художественного стиля и как течения эстетической мысли, затем же будут проанализированы те положительные аспекты эстетической теории Сеиченто, которые повлияют на формирование эстетики как самостоятельной философской науки. Основные новшества теоретиков эпохи Сеиченто, отмеченные Б. Кроче, могут быть суммированы в трех пунктах: инновативное понимание искусства, его роли и специфики его средств; новая артикуляция проблемы эстетического вкуса; понятие «прогресса» в искусстве. Для каждого из этих нововведений будут в деталях разобраны оригинальные сочинения XVII века, большинство из которых ранее в России не переводились. Так, новое понимание роли художественного творчества будет рассмотрено на основании спора между профессором этики Падуанского университета Ясона Де Нореса и поэтом Джамбаттиста Гварини о том, является ли трагикомедия достойным жанром. Понятие «эстетического вкуса» в эпоху Сеиченто будет реконструировано на основании диалогов Людовико Дзукколо и свидетельств сатирика Траяно Боккалини. Понятие прогресса будет проиллюстрировано

на различных литературных и художественных источниках, таких как трагедия «Кромвель» Джироламо Грациани, сочинения уже упоминавшегося Гварини и теоретических трактатов Федерико Менинни и отца Секондо Ланчилотти. В выводах статьи будет суммирована оценка Кроче по отношению к такому неоднозначному с эстетической точки зрения феномену, как Итальянское Сеиченто.

Ключевые слова: Кроче, Барокко, Сеиченто, философия искусства, эстетика.

IL GRAN PECCATO: AESTHETICS OF BAROQUE AGE ACCORDING TO BENEDETTO CROCE

Matvei I. Anurov – Bachelor, Lomonosov Moscow state University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Moscow, Russia.

E-mail: matvey.anurov04@mail.ru

This article will examine Benedetto Croce's ambivalent attitude towards Baroque aesthetics. Taking as a starting point the work of Benedetto Croce "History of the Baroque Age in Italy" we will first analyze the criticism that the Italian aesthetician makes of the Baroque as an artistic style and as a current of aesthetic thought, then we will consider the positive aspects of the aesthetic theory of Seicento, which will influence the formation of aesthetics as an independent philosophical science. The main innovations of the Seicento theorists noted by B. Croce can be summarized in three points: a new understanding of art, its role and the specificity of its means; a new articulation of the problem of aesthetic taste; and the notion of "progress" in art. For each of the innovations, the original works of the seventeenth century, most of which had not previously been translated in Russia, will be examined in detail. For example, the new understanding of the role of artistic creation will be analyzed on the basis of the dispute between the professor of ethics at the University of Padua, Jason De Nores, and the poet Giambattista Guarini about whether tragicomedy is a worthy genre. The notion of "aesthetic taste" in the Seicento era will be reconstructed on the basis of dialogues by Ludovico Zuccolo and the testimony of the satirist Traiano Boccalini. The notion of progress will be illustrated on various literary and artistic sources, such as the tragedy "Cromwell" by Girolamo Graziani, the writings of the already mentioned Guarini and the theoretical treatises of Federigo Meninni and of Father Secondo Lancilotti. The conclusions of the article will summarise Croce's assessment of such an aesthetically ambiguous phenomenon as the Italian Seicento.

Keywords: Croce, Baroque, Seicento, Philosophy of art, Aesthetics.

Несмотря на то, что в критической литературе по искусствоведению и филологии трактатистика Сеиченто разобрана весьма подробно (Vipper et al., 1987), того же нельзя сказать о его философско-эстетическом наследии. Традиционно, учебные пособия либо обходят стороной, либо ограничивают общими словами вклад итальянского Сеиченто в формирование философской эстетики. (Borev, 2002; Bychkov, 2012; Krivtsun, 2000) К несчастью, схожее случается иногда и в более специфических работах: если внимательно рассмотреть «Историю эстетических категорий» А. Ф. Лосева (Losev, 1964), то можно довольно часто встретиться с необоснованными пробелами в отношении истории эстетики XVII в. Заслуженно ли столь критичное отношение к Сеиченто? Однако зарубежные эстетики не были настроены столь скептически к барочной эпохе. Виднейший философ XX в., Бенедетто Кроче, посвящает его исследованию одну из самых значимых страниц в своей библиографии. На русский язык, впрочем, эти труды до сих пор не переведены. Кроче принадлежит честь первооткрывателя в этой области – его поэтические антологии «Лирика поэтов-маринистов» (Croce, 1910) и «Различные стихи» Джамбаттиста Марино (Croce, 1913) впервые представили лирику Сеиченто итальянской публике после почти 300-летнего забвения. Также его перу принадлежит ряд теоретических работ: два сборника эссе о литературе XVII в., «Неаполитанские легенды. Неаполь Бурбонов» и, конечно же, «История барочной эпохи в Италии». (Croce, 1993)

Анализу последней и будет посвящена данная статья.

Вначале стоит обговорить отношение самого Бенедетто Кроче к барокко. Великий итальянский философ, пусть и предпринимает невиданную ранее попытку по реабилитации барокко, однако вполне ясно видит его недостатки. Более того, Кроче – один из самых жестких критиков барокко в XX в.:

Итак, Барокко – это дурное художество, и как художество, оно искусством не является, а наоборот: оно является чем-то иным, что присвоило себе имя и облик искусства, и заменило его... (Ibid., 44)

Это грех человеческий, но с тем и грех людской, вечный и всеобщий, как и другие смертные грехи, и оттого столь же соблазнительный. (Ibid., 54)

Что же отталкивает Кроче в барочном искусстве? Довольно показателен будет исторический анекдот, который он приводит во введении:

Рассказывают, что однажды, известный сопранист Фаринелли, который еще следовал музыкальному вкусу сечентистов выступал перед императором Карлом Шестым, и пел ему бравурную арию. Император, аккомпанировавший ему на клавесине, на мгновение замер, и по-отечески обратился к певцу: «эти ваши гигантские, бесконечные пассажи и виртуозные скачки поражают слушателя, даже удивляют, но сердца его не трогают. Вы бы куда легче растрогали слушателей, если бы иной раз выбирали что-нибудь полегче и повыразительней... (Ibid., 48-49)

Иначе говоря, согласно Кроче, проблема Барокко состоит в том, что, в своем стремлении удивить барочные авторы выискивают элегантные формы, утонченную лексику, экстравагантные метафоры... Но при этом их работа, пусть и блестящая со стороны формальной, остается полностью пустой содержательно. Как таковое барокко истоком своим имеет гедонизм, а не истинные художественные потребности. (Ibid., 49-50) Однако, обличительный пафос введения сменяется апологией в основной части труда. Поэзия, политическая историография, этическая мысль – ничто не ускользает от пристального взгляда Кроче. Главу пятую первой части он посвящает литературной критике, теоретическим художественным трактатам и фрагментам эстетической мысли. В этой главе весьма ясно видно амбивалентное отношение итальянского эстетика к Барокко.

Мы позволим себе выделить из множества имен и идей, описанных Кроче, три наиболее важных темы, в соответствии с которыми мы будем иллюстрировать теоретическую трактоку Сеиченто.

Раздел первый: наслаждение как цель искусства

С приходом XVII в. роль поэзии (и литературы вообще) изменяется: если ранее, в период со средних веков до конца

Ренессанса, поэзия считалась источником познания при помощи аллегории, то в эпоху Сеиченто ее целью признается наслаждение само по себе. Одним из самых значимых эпизодов этого противостояния будет полемика вокруг трагикомедии «Верный пастырь» Джамбаттиста Гварини. Верный пастырь – трагикомедия с изящным слогом, изысканными метафорами, запутанным сюжетом, музыкальным языком уже содержала в себе многие элементы барокко, хотя полностью к нему и не относилась. Неудивительно, что многие не приняли ее. Главный биограф Гварини, Викторио Росси, повествует о Падуанском профессоре морали (т. е. этики) с острова Кипр, по имени Ясоне де Норис, который одним из первых написал инвективу против нового жанра – пасторальной трагикомедии. (Rossi, 1886, 238) Основная претензия Де Нориса состояла в том, что всякий жанр поэзии обязан учить чему-то: так, эпическая поэма повествует о доблести и подвигах, трагедия предостерегает от тирании, устрашая видом бедствий, с нею связанных, комедия учит людей гражданской жизни и добродетели политической... Но в эту схему не укладывается трагикомедия. Обратимся, впрочем, к самому тексту Де Нориса: послушаем, как он выражается о цели поэзии.

Это – философия, и гражданская, и моральная; и учат её не в школе, и преподают не учителя, и усилий упорных она не требует. Изучают ее в театрах, преподают поэты, и впитывают ее с великим наслаждением. И, таким образом, кто посещает подобные спектакли, идет с целью насладиться и провести приятно время; и бывает он слегка обманут, и сверх этого получает он не последнее из благ и радостей. Так для слушателя цель поэзии не больше, чем мимолетное удовольствие, в то время как для хорошего поэта целью будет польза, согласно учениям философов и правителей республик; а наслаждение будет инструментом и средством, с помощью которого польза проникает в души слушателей. (De Nores, 1587, 31)

Как мы видим, у Де Нориса (а он отображает доминирующую в Чинквеченто позицию) поэзия выступает в подчиненной роли по отношению к этике и политике: целью поэзии объявляется наставление и воспитание слушателей.

Совсем иным будет взгляд теоретиков барокко, видевших основание, цель и средство поэзии исключительно в наслаждении. Показательным будет ответ Гварини Де Норису, в сочинении «Веррато»:

Граждане, уважаемый мессер Де Норис, либо уже воспитаны, либо нет. Если они нравственны, то старания поэтов излишни. Если же нет, то обучаться нравственности надлежит у философов, законодателей, магистратов, государей, но не у поэтов. О, несчастный город, в котором о нравственности заботятся лишь поэты! Цель у нее – не поучать, а развлекать и развлекая, услаждать. Если не так, то зачем на сцену выводят людей безнравственных? (Guarini, 1588, 10)

Или иной фрагмент:

Вы утверждаете, что законы свои она берет от этики. Я вам отвечу, что вернее сказать – от риторики, которая определяет добродетели совершенно иным способом; но, положим, что она берет начала свои из этики. Отвечу вам, что она это делает не с целью научить, но лишь для подражания, о чем мы и говорили выше. Сверх того, из этики берет она и грехи...и философ, и теолог не могут философствовать или вводить новые религии, если это противоречит законам государства. Будете ли вы выводить, что и философия, и теология берут свои начала из политики? То же самое надлежит сказать и о поэтике... (Ibid., 40)

Гварини, а вслед за ним и большая часть писателей Сеиченто утверждают, что поэзия обладает своей собственной спецификой, своими средствами и своим собственным назначением. Как подчеркивает Кроче (Croce, 1993, 217), это один из самых первых и важных этапов формирования концепции самостоятельного искусства, не подчиненного внешней необходимости, каковой является политика, философия, теология... Теперь, цель поэзии состоит в ней самой, в том особом удовольствии, которое она доставляет. В связи с этим «открытием» эстетики барокко, возникает повышенный интерес и к смежной теме: к проблеме вкуса. Именно на иллюстрации некоторых концепций, посвященных проблеме правильного вкуса и его природы, мы и сосредоточимся в следующем разделе.

Раздел второй: проблема правильного вкуса и его оснований

Как мы уже сказали ранее, цель поэзии – особого рода наслаждение. Но каким же образом это наслаждение воспринимается? При помощи особой «способности» души – вкуса. Кроче (*Ibid.*, 217-218) желает показать то, чего достигла барочная эстетика в этой области, ссылаясь на трактат Людовико Дзукколо «Рассуждение о причинах количества итальянского стиха»; мы же обратимся к его диалогу «Диодато, или о красоте». Дзукколо приводит две точки зрения о том, какова природа красоты:

1) Красота – соотношение различных частей, между собой несхожих: позицию эту передает молодой кавалер из Анконы, Франческо Диодато. Очень символично, что услышал ее он от именитых (а, следовательно, уже и немолодых) Анконских кавалеров.

2) Красотой является то, что приятно глазу; эту позицию представляет синьор Ферентц из Германии. Он оспаривает аргументы Диодато тем, что известны многие монолитные предметы, повсеместно красотой славящиеся – муранские стекла, драгоценные камни...

Разрешить этот спор берется Дзукколо. Первое разделение, которое он вводит – приятное и красивое: глазу нравятся и вкусные яства, которые эстетической ценностью не обладают. Следовательно, прекрасное познается не глазами, а интеллектом... но и тут все не так просто:

Есть в вещах совершенство двух родов: внутреннее, которое мы называем благом и внешнее, которое, по моему разумению, и соответствует тому, что мы именуем красотой. (Zuccolo, 1625, 62-63)

Казалось бы, Дзукколо сводит прекрасное к чувственному восприятию. Но посмотрим вначале следующий фрагмент:

Глаз видит цвета, очертания, облик, но красоты не распознает. Но для этого есть душевная сила, или способность, которая, едва услышав голоса, или увидев цвета и облик, сразу, без рассуждений уразумевает, что не лишены первые гармонии, а вторые – красоты; именно эта способность и распознает красоту. (Zuccolo, 1625, 67-68)

Позиция Дзукколо весьма любопытна тем, что эта «способность», которую он именует в других сочинениях «вкусом», не принадлежит полностью ни к интеллекту, ни к чувственному восприятию. Она действует в согласии с чувствами, но все равно находится в иной плоскости. В другом своем сочинении, именуемом *«Рассуждение о причинах своеобразного количества итальянского стиха»* Людовико Дзукколо выражается яснее, приводя более точное определение этой самой способности. Воспроизводим выдержку из этого труда согласно изданию Кроче:

Ум человеческий не способен постигнуть причину, побуждающую ту или иную пропорцию или консонанс слыть дурным или прекрасным. Выносить вердикт надлежит некоторой части интеллекта, которую, за ее близкое сродство с чувствами именует и саму чувством; потому и привычно нам говорить, что глаз воспринимает красоту живописи, а слух распознает музыкальную гармонию. Но, по правде, ни зрение, ни слух сами по себе не способны рассуждать: в противном же случае, и собаки с жеребцами чувствовали бы то же влечение к искусствам, что и мы. Предстоит это дело некоторой высшей способности, которая, совместно со зрением и слухом, и составляет мнение о сем. Тем лучше она познает, чем более у нее природной остроты или опыта¹ в искусствах; разумение же и рассуждение здесь нисколько не помогут. И то правда, что уму человеческому хорошо известно, что некоторые пропорции телам прекрасным более необходимы, чем иные; но отчего первая – хороша, а вторая – дурна, остается полностью на откуп этой самой способности в союзе с чувствами, коя различает не рассуждая. И потому, мы вполне можем сказать, что у правильного рта будет окружность такого размера, уголки следующего, открываться он будет на данную ширину, толщина губ будет иная, слегка выраженная вне, чтобы соответствовать носу, щекам, глазам и лбу и оттого рот Лукреции прекрасен, Камиллы же – отвратителен; но причина, отчего он должен быть именно таким, а не иным чтобы нравиться, остается всецело за этим чувством, понятым в соответствии с нами вышесказанным; искать иную причину – безумие. (Гросе, 1993, 219-220)

¹ Это понятие можно адекватно передать словом «насмотренность».

Эта промежуточная позиция вкуса (между интеллектуальным и чувственным) позволяет ему как избежать сведения красоты к строгим умозрительным правилам, по подобию того, что было изложено Франческо Диодато, так и провести различие между наслаждением эстетическим и физическим. Вкус выносит суждения, и в этом он возвышается над чувствами; но не об абстракциях, как интеллект, а о конкретных примерах. (Ibid., 221) Что это правило дает на практике? Преодоление всевозможных поэтик – жанра, столь популярного на протяжении XVI в. Обратимся к одному из самых ярких текстов социальной, политической и литературной сатиры в итальянской литературе – к «Посланиям с Парнаса» Траяно Боккалини. В трех сотнях коротких эпизодов из жизни XVII в., рассказанных от лица Аполлона, и муз пред нами предстает весь калейдоскоп личностей, идей, проблем и надежд человека эпохи Сеиченто... Мы последуем совету Кроче (Ibid., 222) и рассмотрим послание XXVIII, о том, как поэт Тассо приносит свой «Иерусалим, освобожденный» Аполлону, а Людовико Кастельветро, переводчик и комментатор поэтики Аристотеля, находит в ней немало нарушений законов поэтики:

Столь неожиданным ответом был немало поражен Тассо и, полный негодования, он направился прямо к Аполлону. Жалуясь верховному богу, он вспомнил, что в утомительных трудах и бессонных ночах, сочиняя свой «Иерусалим», он подчинялся лишь таланту, данному природой и вдохновению своей Светлейшей покровительницы, Каллиопы... (Boccalini, 1614, 98)

Аполлон принимает сторону Тассо и в гневе приказывает Аристотелю немедленно явиться и отвечать:

Задрожал от этих слов несчастный Аристотель, и стал умолять смиреннейше Аполлона, да не будет он суров к старику, и да не страдает великий философ из-за парочки идиотов; не затем он писал поэтические правила, чтоб толковали их люди бессмысленные, якобы, не соблюдая эти советы и постановления, невозможно создать совершенной поэмы. Наоборот, он

лишь указал дорогу, чтоб облегчить путь сочинителям, и этим путем шагали вследствие многие знаменитые поэты; лишь одну ошибку он совершил, за которую ныне смиренно просит прощения у Его Светлейшего Величества... (Ibid., 99)

Как мы видим из этого эпизода, правило «рассуждать о единичном» позволяет поэзии избежать строгих норм и вернуть ей свободу и самостоятельность, о чем мы и говорили в предыдущем разделе.

Раздел третий: новизна и прогресс

Вместе с освобождением поэзии от строгих норм приходит небывалый расцвет новых литературных форм, приемов и жанров. Тассони возводит ирои-комическую поэму в «пантеон» элитных литературных жанров, Кьябрера испытывает свою фантазию, изобретая все новые и новые метрические формы, Базиле экспериментирует с народными сказками, Маринисты вовсю пользуются звукоподражанием... (Vipper et al., 1987, 36-69) Одной из причин этого новаторства можно назвать уже ранее упоминавшееся стремление барочных авторов удивлять. Позволим себе привести пару строк из сатирического сборника Дж. Марино «Муртолеида»:

Поэт хороший публику сумеет удивить:
Не шутовством, а высотой таланта.
Ты не способен? Стоило б тебе возницею служить. (Marino, 1626, 33)

Одним из способов достичь этого «изумления» в глазах публики была попытка открывать новые пути, такие, по которым еще никто не ходил. Обратимся опять к апологии Гварини: «Если бы Данте не осмелился взойти на Парнас новой тропой, то мы лишились бы самой красивой поэзии, какая была написана на нашем языке». (Guarini, 1686, 13)

Новое ничуть не хуже старого: отголоски этой концепции мы слышим в бесчисленных романах и трагедиях, сочинявшихся в эпоху Сеиченто. К примеру, так звучит предисловие «от издателя» к трагедии «Кромвель» Джироламо Грациани:

Читатель, пред тобой трагедия нового образца [...] Не ожидай, что автор будет рассказывать тебе о принципах и началах трагедии, или что он начнет объяснять поступки и мотивы персонажей и прочее, чего требуют наставления Аристотелевы [...] на первое отвечу лишь, что поэмы «Неистовый Роланд» Ариосто, «Верный пастырь» Гварини и «Похищенное ведро» Тассони, хоть и не по греческим меркам скроены, однако за то их не лишили места на литературном Олимпе. (Graziani, 1673, Stampatore a chi legge)

Рассуждения, предварявшие «Спор древних и новых» были весьма частым предметом размышлений итальянских авторов Сеиченто. Если мы откроем книгу об истории поэзии «Портрет Сонета» Федерико Менинни, то увидим следующее рассуждение:

Схож сонет видом с дочерью Катона: отцу она не угождала своим легкомысленным нравом, зато понравилась мужу своей привлекательностью. Да пишут согласно обычаям века, но без увечий и прочих экстравагантных уловок..., – писал кавалер Марини в письме к Стильяни, скорее всего, чтоб подшутить над стилем последнего: «Да нравятся стихи живым, а не мертвым. Кто хочет иметь успех у глухих мертвецов, да подаст голос. Я же предпочту себе публику живую, и внимательно слушающую. (Meninni, 1678, 74)

Эти рассуждения позволяли многим критикам той эпохи утверждать, что именно в их время искусство вышло из младенчества и достигло своей зрелости. Одним из самых показательных трудов будет книга Джулио Манчини «Путешествие в Рим, чтобы увидеть тамошние картины и скульптуры», в которой он формулирует идею о четырех периодах развития живописи: Младенчестве (Дуэченто и Треченто), Юношестве (Кватроченто), Зрелости (Чинквеченто и Сеиченто) и Старости (еще не началась). (Croce, 1993, 268-270) Такой процесс затронул и все сферы общественной жизни: схожее можно наблюдать и в естественных науках (Ibid., 92-96), и в мысли политической. С иной стороны проблему рассматривает Секондо Ланчилотти в своем труде «День сегодняшний, или мир, в грехах не превзошедший века древние, равно как и в своих бедствиях». В этом труде отец Ланчилотти восстает против тех, кого он именует «Сегоднианцы» – люди, которые твердо

уверены, что именно их век – самый порочный, а раньше все было лучше... Он отвечает им, что мир никогда не был идеальным – наоборот, пороки человеческие встречались и раньше, и в таком же, если не большем числе:

Нет ни тени дружбы в веке нашем, забыто и само имя верность! Я им отвечу: так жаловались во все времена, в каждом доме, каждой мастерской, на каждой улице и в любом углу – везде, где человек может найти собеседника; более того, так рассуждали и в одиночестве. Посмотрим: сейчас мы живем в 1623 году, а за 1400 лет до этого, так же на свою эпоху смотрели многие. Послушаем Диона, который много раз писал, что в мире верить нельзя ни друзьям, ни родственникам... (Lancilotti, 1623, 366)

Основной посыл сочинения Ланчилотти – доказать, что «идеальная античность», которую себе воображали почитатели древних, никогда и не существовала, а вместе с этим автор труда указывает, что много достойных людей живет и в его время, хотя «сегодианцы» предпочитают этого не замечать. Как мы видим, идея ценности «нового» и прогресса глубоко проникла как в светские, так и церковные умы писателей Сеиченто. Кроче нередко отмечает (Гросе, 1993, 268-269), что эта теория прогресса была ограниченной и не позволяла построить сколь бы то ни было научной истории искусства, однако, мы должны признать, что начало для научной истории искусства на этом было положено. Воплотить его в жизнь – дело последующих поколений.

Выводы

Итак, рассмотрев вкратце некоторые из основных положений эстетики Сеиченто, мы можем выделить несколько новшеств, привнесенных барокко в теорию искусств:

1) Своеобразность цели и средств художественного творчества: в отличие от средних веков и эпохи Ренессанса, именно в эпоху Барокко складывается понятие об искусстве как о самостоятельной деятельности, не подчиненной внешним законам. Это завоевание Кроче сочтет одним из самых главных достижений эстетики Барокко, хотя, как мы уже говорили, сам Кроче весьма скептически настроен к концепции наслаждения как адекватной цели.

2) Проблема вкуса: именно эпоха Барокко находит то пространство, которое последующие поколения будут называть «эстетическим» – особая сфера, находящаяся между физическим и логическим. Именно здесь, согласно доминирующей концепции Сеиченто, и происходят «суждения о вкусе».

3) Формирование «научной» истории искусства, благодаря концепции прогресса: именно барочная история искусства обретает свой «метаисторический» аппарат, благодаря обостренному чувству современности. Рассуждения о превосходстве новых над древними порождают множество интересных гипотез; многие из аргументов будут повторены во Франции в конце этого же века. Кроме того отмечает, что «барочная» концепция прогресса была вовсе не идеальной, ибо стремилась стирать предыдущие эпохи, показывая их неполноценность по сравнению с современными работами; однако, он признает научную ценность даже столь слабого анализа.

Загадка отношений великого итальянского эстетика и Сеиченто включает в себя еще множество параграфов – исследования барочной эпохи в современности еще только начинаются.

REFERENCES

- Boccalini, T. R. (1614). *Parnassus' Information*. Venezia: Appresso Giovanni Guerigli. (In Italian)
- Borev, Yu. B. (2002). *Aesthetics: A Textbook*. Moscow: Vysshaya Shkola Publ. (In Russian)
- Bychkov, V. V. (2012). *Aesthetics: Textbook for Humanities and Specialties of Russian Universities*. Moscow: KnoRus Publ. (In Russian)
- Croce, B. (1993). *History of the Baroque Age in Italy: Thought, Poetry and Literature, Moral Life* (G. Galasso, Ed.). (5th ed.). Milan: Adelphi Edizioni. (In Italian)
- Croce, B. (Ed.). (1910). *Poet-Mariners*. Bari: Laterza. (In Italian)
- De nores, G. (1587). *Speech of Iason De Nores about the Foundations and Principles of Comedy, Tragedy and Epic Poem*. Padova: Appresso Paulo Meieto. (In Italian)
- Graziani, G. (1673). *Cromwel, Tragedy*. Bologna: Per li Manolesi. (In Italian)

- Guarini, G. B. (1588). *Verrato, or the defense against the writings of messer Denores, which criticize tragicomedy and pastorals*. Ferrara: Ad istanza di Alfonso Caraffa. (In Italian)
- Krivtsun, O. A. (2000). *Aesthetics: A Textbook*. Moscow: Aspekt Press. (In Russian)
- Lancilotti, S. (1623). *Nowadays, or of a Word, Not More Corrupted, Neither More Perilous Now Than Ever*. Venezia: Appreso Giovanni Guerigli. (In Italian)
- Losev, A. F., Shestakov, V. P. (1965). *History of Categories of Aesthetics*. Moscow: Iskustvo Publ. (In Russian)
- Marino, G. B. (1626). *Murtoleide, Mocking Poem of Cavalier Marino, with Marineide, Murtola's Answer*. Francofort: Appreso Giovanni Beyer. (In Italian)
- Marino, G. B. (1913). Various Poems, Curated by B. Croce. Bari: Laterza. (In Italian)
- Meninni, F. (1678). *Portraits of Sonetto and Canzonas*. Venezia: Appreso li Bertani. (In Italian)
- Rossi, V. (1886). *Guarini and Faithful Shepherd*. Torino: E. Loescher. (In Italian)
- Vipper, Y. B., Grintser, P. A., Likhachev, D. S., Rzhevskaya, N. F., Riftin, B. L., Robinson, A. N. (Eds.). (1987). *History of World Literature. Literature of XVII century* (Vol. 4). Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Zuccolo, L. (1625). *Dialogues*. Venezia: Appreso Marco Ginammi. (In Italian)