

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91

О. А. Гагарина

К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНЫХ ИСТОКАХ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА ВО ФРАНЦИИ

Европейский балет в его первоначальной форме синкретичного спектакля, соединившего воедино поэзию, музыку и хореографию, зародился во Франции в XVI в. Начало его истории принято связывать с постановкой *Le Ballet comique de la Rein*)¹. Спектакль состоялся в зале Малого Бурбонского дворца в Париже и привлёк внимание нескольких тысяч зрителей. Заказчиком и спонсором показа выступила Екатерина Медичи. Постановка была приурочена к событиям государственной важности — свадьбе сестры королевы Луизы Маргариты Лотарингской с герцогом Жуайёзом. Руководителем и постановщиком этого грандиозного пятичасового действия был назначен начальник оркестра скрипок, Бальтазар де Божуайё. Музыку арий и хоров написал придворный певец и композитор Ламбер де Болье, инструментальные номера подготовил королевский певец Жак Сальмон, декорации и костюмы спроектировал Жак Патен, стихи сочинил поэт и духовник короля Ла Шени.

В основу первого в европейской истории балетного спектакля была положена легенда о волшебнице Цирcee. Мифологический сюжет давал богатую пищу для фантазии постановщика, стремившегося, исполняя волю королевы, «создать нечто великолепное и величественное» [1, с. 66]. Новизна изобретения, по всей видимости, осознавалась самим Божуайё, и, судя по написанному им предисловию к либретто, состояла в соединении балета, понимаемого как «геометрические сочетания нескольких человек, танцующих вместе под разнообразную гармонию нескольких инструментов» [1, с. 66] с комедией. Автор, по его собственному выражению, «оживил и заставил говорить Балет, заставил петь и звучать музыкой Комедию» [1, с. 63]. В спектакле эффектные выходы героев в костюмах и масках чередовались с различными «зрелищами» и «прикрасами», вокальными номерами, поэтическими декламациями, и, конечно, танцами. В сюжет спектакля были вовлечены мифологические персонажи, в том числе — Цирцея². При этом спектакль отражал театральные традиции Средневековья и Возрождения. Во многом чувствовалось влияние Италии, усилившееся в период итальянских войн.

¹ «Комедийной балет Королевы» — (франц.) Другое известное название этой постановки — «Цирцея».

² Образ коварной волшебницы Цирцеи вскоре станет одним из самых популярных в операх и балетах эпохи Барокко.

Можно ли назвать «Цирцею» лишь «транскрипцией» итальянских музыкально-драматических опытов? Известно, что в Италии подобные эксперименты привели к рождению *drama per musica*, однако балет всё-таки считается детищем французской культуры и отражением её национального идеала. В ходе реконструкции истории балета нельзя не учитывать влияние некоторых национальных тенденций в театральной сфере, определивших особенности развития французской культуры Позднего Средневековья и Ренессанса. На некоторых из них хотелось бы остановиться в данной статье.

Имея характер вполне национальный, Французский Ренессанс был на первых порах тесно связан с итальянским. Эта связь возникала на почве длительного культурного взаимодействия, начало которому положили завоевательные походы. В 1495 г. Франция начинает военную кампанию в Италии. Итогом военных экспедиций Карла VIII, Людовика XII и Франциска I к герцогствам Неаполя и Милана, которые длились в среднем около пятидесяти лет, стали не столько территориальные приобретения, сколько культурно-эстетические впечатления от увиденного по ту сторону Альп. Французские сеньоры были очарованы мягкостью климата, великолепием дворцов, красотой и элегантностью женщин, блеском балов, празднеств и маскарадов, данных в их честь. Всё это их пленило, хотя французы не всегда могли, как отмечал А. Прюньер, оценить красоту произведений искусства, открывшуюся им. Так, по его словам, «фрески Гирландайо, Боттичелли, Пинтуриккио взбудоражили их меньше, нежели новизна увиденных ими обычаев. Их восхитила красота масок, они были очарованы разнообразием танцев, бытовавших в среде итальянской знати: вместо нескольких бассдансов, употребляемых при французском дворе, они обнаружили бесконечные разновидности па, жестов, аттитюдов, которые сочетались с грацией и гармонией» [2, с. 35]. Для укрепления престижа Франции на европейском континенте Франциск I призвал на службу французскому двору целую армию итальянских художников, скульпторов, архитекторов, музыкантов, танцовщиков и учителей танцев.

Присутствие итальянцев при французском дворе оказало прямое влияние на развитие танцевальной культуры. По мнению исследователей (в частности, того же Прюньера) появление итальянцев способствовало распространению фигурных танцев, мало известных до начала итальянской гуманистической экспансии.

Итальянцы привезли во Францию готовую школу танца, опирающуюся на серьёзные теоретические основания. На протяжении XV–XVI вв. в Северной Италии выходили трактаты с описаниями правил танцевальных движений, специальными терминами и размышлениями о художественных возможностях хореографии и её месте в ряду других искусств. Известные теоретики танца были одновременно профессиональными танцовщиками и хореографами. Своей школой танца в эту эпоху прославился Милан. Танцовщики и учителя танцев, получившие образование в Милане, были популярны по всей Европе. Чезаре Негри, теоретик и мастер хореографии второй половины XVI в., в своём трактате «Новые изобретения танца» (1604) упоминает более сорока итальянских танцмейстеров, своих современников, многие из которых работали как в Италии, так

и за её пределами. Среди знаменитых итальянских танцовщиков, приглашённых ко французскому двору был и создатель «Цирцеи». Божуайё, он же Бальтазарини де Бельджозо, был уроженцем Пьемонта. Согласно одной из версий этот талантливый скрипач и танцовщик приехал во Францию по приглашению королевы. Сама же Екатерина Медичи, флорентийка по происхождению, была известной покровительницей искусств и любительницей танцев. Ей не без оснований приписывают моду на итальянские пасторали и балеты, которыми она и её свита занимали себя в Фонтенбло.

Трудно не признать существенное влияние Италии на развитие всех европейских музыкально-театральных форм Франции. С конца XV в. в Италии, в русле гуманистического движения, сопровождавшегося ослаблением влияния церкви на искусство, утвердились светские роды зрелищ, в том числе, танец и пантомима. Огромное влияние на зарождающийся французский балет оказали итальянские пасторальные драмы, интермедии и различные формы маскарадов, в которых танец служил одним из неперенных элементов действия.

Всё это объясняет, почему «Цирцея» напоминала современникам пышные постановки *a l'italienne*. Многие внешние черты итальянского влияния можно заметить в новом изобретении Божуайё: выходы колесниц по образцу флорентийских *mascherate*³, антично-пасторальные пейзажи и декорации⁴, панегирические песни монарху и интермедии, восходящие к «Сказанию об Орфее» А. Полициано (1471).

Авторы сценария балета, в центре которого — образ коварной волшебницы Цирцеи, явно не избежали влияния популярного итальянского романиста Л. Ариосто⁵. А. Прюньер в своём труде о придворном балете во Франции указывает на существование жанрово-стилевого прототипа «Цирцеи»: «Несомненно, — пишет он, — что автор “Цирцеи” имел сначала намерение писать смешанную аллегорическую пастораль по итальянской моде, с лирическими и хореографическими интермедиями» [2, с. 82]. Р. Роллан ещё более проясняет истоки. По его мнению, образцом для создателей первого французского балета могли послужить пьесы с музыкальными интермедиями, например, — поставленная для свиты Генриха III в 1574 г. в Венеции «Трагедия на античный лад» К. К. Франжипани и К. Мерулло [3, с. 217].

Акцентируя важность итальянских артистических традиций для французского искусства балета, вместе с тем, следует признать, что становление французского балета также происходило на фоне становления и развития средневековых, собственно французских, форм танцевального искусства.

В европейской средневековой культуре танец присутствует как в светской, так и религиозной жизни. В сакральной сфере, в проведении религиозных обрядов танец был специфическим проявлением благочестия — одной из важнейших категорий христианского сознания. Й. Хейзинга в своей книге «Осень Средневековья»

³ «Маскерате» (итал.). — жанр придворных театральных представлений с музыкой во Флоренции XVI в.

⁴ Одна из декораций, например, представляла дубовую рощу и грот Пана.

⁵ «Неистовый Роланд».

раскрывает сущность благочестия. По мнению учёного, под благочестием в эпоху Позднего Средневековья понимали душевную возбудимость, особую «умягчённость» сердца, склонность к слезам и восторженности. Так как «французское благочестие по своему характеру было более порывистым, более страстным, чем нидерландское, легче впадало в преувеличенные формы и легче стихало» [4, с. 192], именно оно являлось благодатной почвой для развития танца внутри религии. Возможно, поэтому в культуре французского католичества возникли включавшие хореографию многообразные модели сценических театральных действ, которые разыгрывались при участии духовных лиц и в храмах, и на улицах. По словам М. С. Кагана, в художественно-религиозной жизни Средневековья «выделяется особого рода деятельность, именовавшаяся *theatrica*: собственно драматические действия, литургическая драма, мистерии, миракли т. д.» [5, с. 130]. Сюжеты мистерий соединяли воедино сакральную и профанную (мирскую) стороны христианской культуры.

Одним из популярных сюжетов средневековых мистерий, косвенно подтверждающих своим названием присутствие в мистериях хореографии, является *La Danse Makabre*⁶. С XII в. Этот сюжет неоднократно воспроизводился в произведениях французской литературы, изобразительного и декоративного искусства, поэзии, скульптуре и в театре, что указывает на значимость идеи, распространившейся во времена Средневековья. Самым известным её воплощением были фрески в галереях кладбища «*des Innocents*»⁷ в Париже, снабжённые стихотворными подстрочниками. Существовала и драматическая интерпретация «хоровода смерти». Известно, что в 1449 г. «Пляска» была поставлена при дворе герцога Бургундии в Брюгге. Й. Хёйзинга упомянул об этом событии в своей книге и допустил возможность того, что именно сценическая версия «Пляски смерти» могла породить её вариации в изобразительном искусстве. «Если бы мы представили себе внешний облик такого спектакля, — пишет Хёйзинга, — краски, движения, скольжение света и тени по фигурам танцующих, — мы ощутили бы гораздо лучше истовость страха, вызывавшегося Пляской смерти в душах людей того времени, чем это позволяют нам сделать гравюры Гюйо Маршана и Хольбайна» [4, с. 132].

Большое значение для развития во Франции культуры сценического танца имела также средневековая традиция дворцовых момерий и междуяствий. Светские зрелища эпохи позднего Средневековья, родившиеся в русле этой традиции, сыграли важнейшую роль для формирования стилистики «серьёзного» танца и основ будущего балета. Момериями, междуяствиями и турнирами в эпоху Средневековья назывались придворные действа, разыгрываемые профессиональными актёрами и знатными любителями во время балов и празднеств, торжественных трапез. Момерии и интермедии дворов Франции и Бургундии включали настоящие драматические постановки. Дорогие костюмы, пышные декорации и передовые изобретения (машины) украшали эти действа. Людовик Селлер, исследователь истоков французской оперы, писал о междуяствиях: «Это были короткие

⁶ Пляска смерти — (франц.).

⁷ Кладбище «Невинных» или «Безгрешных» — (франц.).

сцены в виде различных турниров — рыцарских и галантных, в которых фигурировали огромные машины, группы персонажей, трофеи, чудовища, извергавшие огонь, или гастрономические сюрпризы» [6, с. 29–30]. Судя по сохранившимся описаниям, момерии и междуяствия XV в. представляли собой достаточно сложные по структуре спектакли, где пантомима, танец, и пение образовывали свободные комбинации. Впечатляет и техническая сторона этих действ. О высокой степени развития машинерии в Бургундии позволяет судить, например, междуяствие при дворе Шарля Орлеанского, воспоминание о котором оставила Кристина Пизанская в своём «Ди о розе» (1401). Персонажи этого произведения — Богиня Верности и её спутницы, «*nymphe et de puceletes*»⁸, — неожиданно спускаются в залу «с неба» в «богато украшенной огнями» машине, в то время как гости ведут «вежливые речи о куртуазности и чести» [2, с. 15].

Впечатляет и то, насколько естественно христианская символика и сюжетика могла сочетаться с языческими, мифологическими мотивами. Так, в щедрой фантазии создателей момерий, вроде «Праздника Фазана», заметны и связи с античной традицией. Такое органическое взаимопроникновение христианского и мифологического в художественной жизни было обусловлено необычайной широтой и некоторой «калейдоскопичностью» средневекового сознания. Тотальная религиозность Средневековья, пронизывая все сферы культуры, провоцировала и в обыденной жизни смешение сакрального с повседневным, христианского с языческим, библейского с мифологическим. Вместе с тем, рыцарско-героический идеал, составлявший основу светской придворной культурной традиции, также предполагал такой синтез, например, элементов современной (рыцарской) и древней (античной) истории и мифологии в изображении героического начала.

Уже на рубеже XIV–XV вв., задолго до итальянских походов, во Франции были предприняты первые попытки нового осмысления Античности. Начало XV в. было отмечено появлением обществ — «штудий», из которых вышли первые французские гуманисты, основным толчком для деятельности которых был интерес к филологии и гуманитарным наукам. В это время осуществляется ряд переводов античных трагедий и поэтических трактатов античных авторов, а также писателей итальянского Ренессанса. В 1469 г. в Сорбонне был установлен первый печатный станок, и уже к концу века в стране их насчитывались десятки. Особым издательским спросом пользовались образцы национальной литературы⁹, переводы древних латинских драматургов, философов, современных итальянских авторов. Интересы гуманистов, поначалу сугубо филологические, постепенно расширяются, захватывая всё новые и новые области. К 1490 г. относится бурный всплеск гуманистической мысли во Франции, представленный великими именами Ф. Рабле, Маргариты Наваррской, К. Маро, Л. д'Этапля.

Начиная с периода правления Франциска I культурная ситуация в стране начала определяться королевским двором. Так, Прюньер подчёркивает, что итальянское влияние на развитие музыкального театра во Франции осуществлялось лишь

⁸ «Нимфы и юные девы» — (франц.).

⁹ «Роман о розе» был напечатан уже в 1473 г.

до тех пор, пока придворные поэты Франции не взяли под контроль ведение празднеств [2, с. 41]. Созидание новой французской культуры, ставшее делом общенациональной важности, было немыслимо без смелых и новаторских опытов в области языка и поэзии, впоследствии захвативших и другие сферы искусства, в том числе музыкальный театр. Путь новой поэзии указал Тома Себилле в своем трактате «Французское поэтическое искусство» (1548), выступив, в частности, за почерпнутое у Платона понимание поэзии как «божественного вдохновения» — вопреки его ремесленническому толкованию, распространённому в более ранних поэтиках. Но всё же важнейшую роль в деле создания национальной литературной и поэтической школы сыграли поэты из кружка Плеяды: Ронсар, дю Белле, Баиф.

Поэтическая программа Плеяды, изложенная в литературном манифесте «Защита и возвеличивание французского языка» (1549), отражала новые представления о миссии поэта, о месте поэзии в ряду других искусств, а также о её влиянии на другие сферы. Манифест провозглашает принцип *Poeta doctus*¹⁰, противопоставляемого простому слагателю виршей. Проблема формирования поэтической культуры подразумевала также обновление жанров. Среди пунктов «Защиты» фигурировал принцип подражания древним и призыв заимствовать поэтические жанры из древнегреческой поэзии (в первую очередь, ее малым формам: элегии, оде, сонету, эклоге).

Характеризуя некоторые жанры древней и современной поэзии, Себилле в своём трактате относит эклогу к разновидностям диалога (наряду с театральными жанрами моралите и фарса), т. е. к формам поэм, которые строятся на разговорных диалогах или полилогах. Говоря о «классическом» содержании жанра, Себилле отсылает читателя к Феокриту и Вергилию, а также к поэзии К. Маро. У последнего он выделяет, помимо диалогической эклоги, специфическую её форму, построенную на «непрерывной авторской речи» (эклоги Маро «Пан и Робен», «Титир», эклога на смерть матери короля Франциска I). Признанными мэтрами эклоги среди членов Плеяды были Баиф, который написал свои эклоги в период с 1554 по 1559 гг., а также Ронсар, чьи эклоги были написаны вначале 1560-х гг.

Содержание эклоги, согласно Себилле, развивало в основном гражданскую или политическую тематику. Обязательным же в ней было наличие «пасторального стиля» [7, с. 227]. В эклогах, — утверждает Себилле, — «участвуют пастухи и хранители стад, рассуждающие на присущем им наречии о смерти государей, превратности времён, государственных переменах, радостных торжествах, почестях, оказанных поэтам, и прочих тому подобных событиях — и всё это в форме столь прозрачной аллегории, каковой являются имена и названия действующих лиц, а также подобающее приспособление пастушеских речений к заключённому или подразумеваемому в них смыслу, что всё, о чём говорится в эклоге, видно столь же отчётливо, как живопись под стеклом» [7, с. 226]. Первый (диалогический) тип эклоги в придворной культуре нередко бытовал в виде драматических

¹⁰ «Поэта-учёного» — (лат.).

постановок «на случай». Драматическая интерпретация оставляла место для пантомимных сцен и балетных выходов, наличие которых превращало такие эклоги в красочные балеты.

Из пяти эклог, созданных Ронсаром, первая и последняя написаны специально для сцены. Обе они как по своему предназначению, так и по содержанию уже представляют собой драматические спектакли с музыкой и танцами. Описания этих так называемых бержери (*bergerie*) или пасторалей даёт Г. Н. Ермоленко в статье «Особенности пасторальных жанров в поэзии П. Ронсара» [8, с. 98–110]. Первая бержери-эпиталама относится к 1559 г. Она была написана по случаю бракосочетания кардинала Карла Лорренского, поэтому мифологические мотивы в ней соединены с панегирическими. Действие происходит в священном гроте, где пастухи славят Палладу и Бахуса, а затем возносят хвалу Карлу IX. Поэтическое пространство эклоги населено мифологическими героями — нимфами, селенами, музами. Упоминаются и языческие боги-покровители пастухов: Адонис, Парис, Аполлон. Содержание эклоги сводится к прославлению государства, поэзии, любви и плодородия. Центральное место отведено изображению свадебного обряда, где пастухи призывают к богу брачных уз — Гименею, поют песни в честь жениха и невесты. Мифологический антураж эклоги сочетается и с фольклорными мотивами, характерными ещё для средневековой обрядовой поэзии.

Вторая «Бержери» была поставлена 13 февраля 1564 г. (день Королевы-матери Франции) в Фонтенбло вместе со спектаклем «Гиневра» — драматической адаптацией романа Ариосто «Неистовый Роланд». От романа не осталось ничего, кроме отрывочных упоминаний современников и нескольких фрагментов. Оба спектакля были частью десятидневной череды празднеств, организованных Екатериной Медичи по случаю празднования примирения враждующих фракций после первой религиозной войны (1562–1563 гг.) и утверждения власти 13-летнего короля Карла IX. Они представляли собой красочное зрелище — костюмированный спектакль, включавший помимо поэтической декламации драматическое действие, музыку и танец. В данной эклоге Ронсар обращается к теме Золотого века, который осмысливается в связи с современными политическими реалиями. Среди персонажей эклоги фигурируют реальные лица. Так, под масками пастухов скрыты герцог Орлеанский (Орлеантен), герцог Анжуйский (Анжело), Диана де Пуатье (Диана), король Наваррский (Наваррен), Андре де Гиз (Гизман), Маргарита Савойская (Марго).

Помимо реальных персон «Бержери» включала и другие лица. Хоры и танцы исполняли 12 «пастухов». Два музыканта, играли и аккомпанировали себе на лире (или, возможно, на лютне). Причём, в качестве одного из них выступал, по некоторым сведениям, Тибо де Курвиль — поэт и музыкант, ближайший соратник Баифа, с которым они тремя годами позже основали Академию поэзии и музыки.

Открывается «Бержери» прологом, где противопоставлены природа и цивилизация, красота искусственная и естественная. Причём, поэт, в пасторальном духе, отдаёт предпочтение простоте перед природой, окультуренной садово-парковым искусством. Главный эпизод эклоги изображает агон пастухов-поэтов, слагающих

песни о прошлом, настоящем и будущем Франции. Традиционным для театра Ренессанса было чередование сольных монологов и пения ансамблевых групп. У Ронсара в качестве ансамбля выступал хор пастухов, которые пели и танцевали. О том, каким был танец в этой постановке, можно судить по рассуждениям Прюньера в его статье «*Ronsard et les Fetês de cour*», посвящённой танцу в театральных зрелищах времён Карла IX и Генриха III [1, с. 62]. У В. Красовской читаем: «Поклонник живой Красоты, Ронсар любит гармоничный ритм танцующего тела. Он довольствуется не только городскими танцами: паванами, гальярдами, бра́нлями, — но, главным образом, фигурными танцами, лишь недавно завезёнными из Италии» [1, с. 63]. Но если в Италии стремление к субъективной передаче эмоций находило выражение в свободе импровизационного танца, то во Франции превалировала забота о красоте и ясности форм. Фигурные танцы, которыми обычно заканчивались придворные зрелища, отличала ритмическая чёткость, причём ритм танца должен был согласовываться с ритмикой аккомпанемента и стиха: как пишет Красовская, «танец скандировался, подобно тексту в пении» [1, с. 63], основанному на сменяющих друг друга ритмах музыки. В этом проявилось «природное свойство» французского вкуса с его требованием ясности, пластической конкретности и выверенности всех составляющих художественной формы.

В танцевальных выходах придворных бержери могла найти применение и экспериментаторская деятельность Антуана де Баифа по созданию стиля *mesurée à l'antique*¹¹. Попытки Баифа «пересадить» на французскую почву систему греческой метрики, основанной на правилах просодии (чередование долгих и кратких слогов), нашли продолжение в реформе танца. Подобно тому, как мелодия и стих следуют греческому или латинскому метру, танец должен был строго придерживаться метрических пропорций. Исходя из первичной эквивалентности шага и ноты, Баиф пришёл к выводу, что возможно выразить различные метры греческой ритмики пластически, гармонично согласуя жесты и шаги танцоров с хорами, которые сами же танцоры и пели. В этом «восхитительном союзе» [2, с. 65] танца, музыки и поэзии Баиф видел подлинное воссоздание греческой трагедии с хорическими танцами.

Едва опробованная реформа Плеяды не нашла дальнейшего развития. Этому помешали религиозные войны. После событий Варфоломеевской ночи искусства погрузились в траур, прекратились субсидии на содержание Академии. Но с кризисом Плеяды не закончились поиски тайны *mélopée antique*¹². Ренессансная мечта о воскрешении трагической музы витала в воздухе.

Осуществив главную мечту Ренессанса о синкретическом единстве искусства слова, музыки и танца, «Цирцея» Божуайё подвела итог развитию придворных театральных жанров предшествующей эпохи и открыла перспективы для новых.

¹¹ Стиль во французской вокальной музыке конца XVI века, в котором длительность нот отражает метр поэтического текста. Был одной из попыток возрождения единства музыки и поэзии, якобы достигнутого в классической Античности.

¹² «Античная мелопея» (франц.).

Согласив «в стройном теле зрение, слух и разум» [1, с. 67], Божуайё утвердил новый принцип соотношения искусств внутри пьесы и доказал безграничные возможности нового жанра. В XVII в. Франция закрепила за собой право законодательницы мод в области балетного театра. Прочно войдя в плоть и кровь национальной французской культуры, институционализированный и усовершенствованный балет получил статус высокого искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 320 с.
2. *Prunieres H.* Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully. Paris.: Henry Laurens, 1914. 288 p.
3. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. Вып. 1: Опера в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра / Пер. с франц. Е. Гречаной, с итал. З. Потаповой; ред. и коммент. В. Брянцева. М.: Музыка, 1986. 311 с.
4. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М.: Наука, 1988. 544 с.
5. Акиндинова Т. А., Амашукели А. В. Танец в традиции христианской культуры. СПб.: РХГА, 2015. 239 с.
6. *Celler L.* Les origines de l'Opéra et Le Ballet de la Reine (1581). Etude sur les Danses, la Musique, les Orchestres et la Mise en scène au XVI siècle. Paris.: Didier et compagnie, 1868. 365 p.
7. Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. Т. 2. Сост. и науч. ред. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1980. 639 с.
8. Ермоленко Г. Н. Особенности пасторальных жанров в поэзии П. Ронсара // Известия Смоленского государственного университета. Ежеквартальный журнал. Смоленск, 2009. № 4. С. 98–110.