

---

## СОПРИКОСНОВЕНИЕ МИРОВ

А.В. Денисова<sup>1</sup>

*Санкт-Петербургский университет МВД России*

### ГАРСИА ЛОРКА И ДОСТОЕВСКИЙ: К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ

В статье рассматриваются типологические параллели стихотворения Гарсиа Лорки «Смерть луны» и романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

**Ключевые слова:** творчество Достоевского, поэзия Гарсиа Лорки, мотивы смерти и луны, типологические параллели, диалогическое взаимодействие культур.

**A.V. Denisova**

*St. Petersburg University of the Ministry of Internal Affairs of the Russian Federation*

### GARCÍA LORCA AND DOSTOEVSKY: THE PROBLEM OF TYPOLOGICAL PARALLELS

The article deals with the typological parallels of Garcia Lorca's poem "Death of the Moon" and F.M. Dostoevsky's novel "Crime and Punishment."

**Keywords:** Dostoevsky's work, the poetry of Garcia Lorca, the motifs of the death and the moon, the typological parallels, dialogic interaction of cultures.

Диалогическое взаимодействие культур подразумевает не только сравнительно-историческое, но и типологическое их изучение. Типологические параллели академик А.Н. Веселовский применительно к фольклору связывал не с «миграцией» фольклорных мотивов и образов,

---

<sup>1</sup> Алина Валентиновна Денисова, кандидат филологических наук, доцент кафедры философии и социологии Санкт-Петербургского университета МВД России (ФГКОУ ВО СПбУ МВД РОССИИ, Санкт-Петербург); e-mail: [avdenisova@mail.ru](mailto:avdenisova@mail.ru)

а, напротив, с их возможным «самозарождением». В этом случае сходство возникает, как правило, *без непосредственного контакта*. Для Веселовского проблема заимствования была связана с вопросом о переосмыслении заимствованного в новой социальной и культурной среде: «Заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречное течение, сходное направление мышления, аналогичные образы фантазии» [Веселовский, 1889, с. 115].

Примером блестящего использования типологического подхода является статья Р.Г. Назирова «Диккенс, Бодлер, Достоевский (К истории одного литературного мотива)» [Назирова, 2005, с. 7-19], в которой ученый пишет о том, что Бодлер и Достоевский *не были знакомы с произведениями друг друга*, а «рафинированная поэзия Бодлера и “хаотический роман” Достоевского выглядят полярно противоположными». Однако Бодлер и Достоевский обнаруживают точку соприкосновения: «это их подход к трагическому решению темы любви». Ученый доказывает, что мотив гибели женщины из стихотворения Бодлера «Мученица» переосмысливается Достоевским в финале романа «Идиот».

На первый взгляд, лирика Гарсия Лорки и произведения Ф.М. Достоевского лишены непосредственных точек соприкосновения. Однако думается, что это не совсем так. При типологическом сопоставлении неизбежно возникает вопрос о глубинной основе диалога культур, той основе, которая сближает, казалось бы, далеко отстоящие друг от друга явления литературы. Применительно к Гарсия Лорке и Достоевскому такой глубинной доминантой является созвучность испанской картины мира, какой она отразилась в творчестве поэта, – тому, какая картина мира и как воплощена в произведениях русского писателя. Иными словами: насколько художественный мир Достоевского мог быть воспринят Гарсия Лоркой? какие особенности поэтики произведений русского писателя были созвучны лирическому миру испанского поэта? Это круг вопросов, на которые необходимо ответить, говоря о Лорке и Достоевском. Однако есть и главный вопрос: был ли знаком поэт с произведениями русского писателя?


Исследователи отмечают много общего в Испании и России [Степанян, 2013, с. 46]: это и периферийное расположение по отношению

к остальной Европе и, как следствие, «пограничный» между Востоком и Западом характер их существования, и роль – моста, двери, границы или перекрестка (по выражению Вс. Багно) [Багно, 2006], – которую они играли и играют между Востоком и Западом. Ортега-и-Гасет соотносил Испанию и Россию как «два полюса великой европейской оси» [Ортега-и-Гасет, 1994, с. 80].

В культурологии отмечается антиномичность испанской картины мира: иррациональное – рациональное, божественное – земное, внутреннее – внешнее, жизнь – смерть, умеренность – избыточность, свое – чужое, реальное – ирреальное. Во многом эти особенности определяются историческим развитием страны [Мельчакова, 2007, с. 87-94]. В подобной антиномичности проявляется постоянное напряжение в формировании испанской идентичности, проходившее в условиях реконкисты и религиозной, культурной, пространственной изоляции, связанной с географическим положением страны. Все это порождает *амбивалентность* основных ценностей: сдержанность – воинственность, аскеза – страстность, самопожертвование – жестокость, суровая простота – избыточная роскошь, натурализм – фантастичность. Как отмечает Г.А. Химич, *национальная амбивалентность* является семиотическим кодом испанской культуры [Химич, 2011, с. 9]. Отсюда – тяготение испанцев к кризисным состояниям между жизнью и смертью, трезвостью и безумием, рациональным и иррациональным, днем и ночью.

Для испанцев мир иррациональный был столь же близок, что и рациональный, мир божественный – столь же, что земной. Об этом писал Мигель де Унамуно: «...трагическая история человеческой мысли есть не что иное, как борьба между разумом и жизнью, разум стремится к рационализации жизни, принуждая ее покориться безжизненному, мертвому; а жизнь стремится к витализации разума, принуждая его служить опорой ее витальным желаниям [Унамуно, 1996, с. 123].

Искания М. де Унамуно отразили то главное в художественном сознании и науке, что обозначилось на стыке XIX – XX веков – *загадки человека*, который почувствовал в себе бездну, дыхание смерти. Так, Унамуно отмечает в личном дневнике: «Я помню, как однажды остановился перед зеркалом, всматриваясь в отражение, пока образ не стал *раздваиваться*, и я не увидел самого себя неким странным



субъектом. Я тихо произнес свое имя, но услышал, будто незнакомый голос зовет меня. Я перепугался, будто бы мне почудилась бездна, ничто, и я ощутил себя иллюзорной преходящей тенью. Какая печаль! Как будто погружаешься в бездонные воды, которые перекрывают поток дыхания, – и все рассеивается и надвигается ничто, вечная смерть» [Unamuno, 2008, с. 46]<sup>1</sup>.

Гарсиа Лорка в своих выступлениях не раз будет рассуждать о странных, на первый взгляд, но присущих испанской культуре особенностях: «На сцене пляшет тень, оплакивая все – горестное и радостное. Радость, честно говоря, призрачна, потому что в глубине сердец почти всегда ютится неизбывная печаль, растворенная в мироздании печаль печалей – боль существования» [Лорка, 2010, с. 30]. В другом его замечании раскрывается амбивалентность смерти, которая пронизывает испанскую культуру: «Головы, ледяные от луны, на полотнах Сурбарана, желтые зарницы в сливочной желтизне Эль Греко <...> образы Гойи <...> вся наша раскрашенная скульптура <...> смерть с гитарой из часовни Бенаvente в Медина-де-Риосек <...> неисчислимые обряды Страстной пятницы; все это, не говоря уже об изощренном празднестве боя быков, складывается в национальный апофеоз испанской смерти» [Там же, с. 105]. В литературоведении отмечалась антиномичность творчества и самого Гарсиа Лорки. Захарий Плавский называет эту особенность художественного мира поэта ощущением «разлада всех основ человеческого в человеке» [Плавский, 1982, с. 153].

Уже в первом сборнике Гарсиа Лорки «Впечатления и пейзажи» (1918) амбивалентность выступает в качестве одного из принципов отражения мира. Так, при описании монастыря романской архитектуры Санто Доминго де Силос поэт обращает внимание на статуи святых. Это византийская мадонна с ребенком на руках – «гигантская фигура, с головой, уходящей под самый свод, с широко распахнутыми и никуда не


---

<sup>1</sup> Везде в цитатах, где не оговорено специально, графические изменения мои. – А.Д.

*глядящими глазами*, с огромными ручищами, застывшая в характерной скованности своей эпохи». На балках – чудные рисунки: гротескная сцена, «представляющая явную профанацию религии <...> Осел служит мессу, служкой у него другой зверь. Священник в полном облачении и во всем подобающем убранстве. И все это на фоне большого черного креста». На капителях – фигуры, полные несказанных мук: «чудовищные гарпии с совиными телами, с орлиными крыльями и с головой женщины». Безусловно, Гарсиа Лорка описывает монастырь в его архитектурных и живописных подробностях. Но он понимает увиденное в сочетании *взаимоисключающих, с точки зрения веры, особенностей*. В зарисовке «Распятыя» речь идет об изображениях Христа в последние минуты его земной жизни. Простые люди воспринимают его как страдающего человека, соболезнуют ему не за безбрежную боль его души, а «ужасаются его синякам и кровоподтекам, крови ран его, и плачут над его терновым венцом» [Лорка, 1918]. Мир реальный, повседневный «заземляет» фигуру Спасителя, десакрализует его, разрушает святость, обесценивая сакральный смысл жертвы Спасителя. И одновременно в обыденном народном сознании происходит возвышение Христа – через священный мистический страх, через соотнесение с глубинными народными представлениями.

Три мира – земной (реальный), идеальный (небесный) и мистический образуют амбивалентное единство. И в каждой зарисовке книги они взаимопроникают, подобно взаимопроникновению трех планов в произведениях Достоевского – земного, небесного, inferнального [Мейер, 1967]. И взаимопроникновение этих миров у Гарсиа Лорки касается не только самих миров как таковых, но и их взаимопроницаемости при влиянии на душу человека [Степанян, 2014].

Думается, что амбивалентность художественного мира Гарсиа Лорки формируется не только под влиянием традиционной испанской культуры, но во многом является результатом знакомства с произведениями Ф.М. Достоевского, художественные принципы которого были близки поэту. С большой долей вероятности можно предположить, что Лорка был знаком с романом «Преступление и наказание» [Арсентьева; Морильяс, 2013, с. 308], который был переведен и издан в Испании в 1901 году [Dostoiewsky, 1901].



Вероятно, творчество Достоевского вошло в мир Гарсиа Лорки во многом благодаря Мигелю де Унамуно, а знакомство с ним произошло в 1916 г., когда Лорка вместе с профессором Мартином Берруэтой путешествовал по Андалузии, Кастилии и Галиции. Известно, что Дон Мигель интересовался русской культурой [Корконосенко, 2002]. Он писал: «Образ России, сложившийся в моей душе, моя Россия, родилась из чтения произведений русских писателей, в особенности Гоголя, Тургенева, Толстого и Горького, но в большей степени всё же Достоевского. Признаюсь, Достоевский для меня – главный источник сведений о России. Моя Россия – это Россия Достоевского» [Унамуно, 1971].

Как утверждается в литературоведении, есть основания считать, что Лорка был сведущ в русской литературе [Могильный; Тamarли, 2005]. В лекции о канте хондо он упоминает Тургенева [Logsa García, 1960]. В 1932 г. он присутствовал на одном из литературных вечеров, где речь шла о Достоевском: «К ночи дом заполняется. Федерико, Рафаэль Мартинес, Пако Иглесиас и многие другие. Сернуда говорит о Достоевском» [Moría Lynch, 1957, p. 293].


В своей речи на открытии библиотеки в Фуэнте-Вакеросе (1931) Лорка, замечая о важности книг и чтения, прямо упоминает Достоевского: «Когда выдающийся русский писатель Федор Достоевский <...> был узником в Сибири, вдали от мира, в четырех стенах, окруженный пустынными равнинами бесконечных снегов, и просил о помощи в письмах к своей далекой семье, он говорил только: “Пришлите мне книг, книг, много книг, чтобы моя душа не умерла!” Он замерзал, но не просил огня, он мучился ужасной жаждой, но не просил воды: он просил книг, то есть горизонтов, то есть лестниц, чтобы подняться к вершине духа и сердца» [Лорка, 1931].

Произведения Ф.М. Достоевского оказались созвучными тому восприятию действительности, которое сформировалось у Гарсиа Лорки под влиянием национальной культуры, особенного – испанского – видения мира, открывавшегося поэту в противостоянии и – одновременно – сосуществовании разнополярных и, на первый взгляд, взаимоисключающих начал. Мир романов Достоевского отзывался в душе Гарсиа Лорки в подчас неуловимых, но усвоенных мотивах и

образах. Именно поэтому стихотворения испанского поэта дают основания для их типологического сопоставления с романами русского писателя, в частности – с «Преступлением и наказанием».

В литературоведении отмечалось ключевое значение сна Раскольниковва, в котором ему снится «повторное убийство» старухи. Так же, как и предыдущие сны, это видение означает некий внутренний перелом. Забытье Раскольниковва пронизано лунным светом. Вот он выходит на улицу. «Был уже поздний вечер. Сумерки сгущались, *полная луна* светлела всё ярче и ярче» [Достоевский, 1973, с. 212]. Комната старухи, куда он приходит, «была ярко облита лунным светом <...> Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна. “Это от месяца такая тишина, – подумал Раскольников, – он, верно, теперь загадку загадывает”. Он стоял и ждал, долго ждал, и чем тише был месяц, тем сильнее стучало его сердце, даже больно становилось» [Там же, с. 213]. Обратим внимание на метаморфозу: полная луна может быть медно-красной, а месяц – нет. Смена лунных фаз в мифологии символизировала исчезновение, промежуточность. Луна вторгается в подсознание героя [Арсентьева, 2016]. Своеобразное превращение луны в месяц происходит в сознании Раскольниковва, который подсознательно предчувствует собственное поражение. Такая функция снов была отмечена в литературоведении [Назирова, 1982, с. 150].

Раскольниковвау страшно. Мир, в который он попал, беспросветен и ужасен. Карен Степанян отмечает в этом сне наличие хохочущих сил зла. Царит безмолвие, которое взрывается мгновенным сухим треском, «как будто сломали лучинку», и жалобным жужжаньем мухи. Символика мух всегда негативна. Упоминаемый в Библии Вельзевул – одно из сирийских божеств, которое евреи насмешливо называли «повелителем мух». Это один из злых духов, подручный дьявола. «Хохочущие силы зла» – это не только старуха, это еще и внутреннее зло в Раскольниковве, которому страшно. Это лексема неоднократно повторяется: «Вот и третий этаж; идти ли дальше? И какая там тишина, даже страшно...». Георгий Мейер, комментируя этот эпизод романа, обращает внимание на *мертвенный* свет месяца. Именно поэтому тишина квартиры – это, по определению исследователя, «непереносимая всепоглощающая тишина смерти». Не только и не столько смерти старухи, сколько смерти внутри самого Раскольниковва. Именно это он открывает в себе.



Раскольникову снится, что он бьет топором прячущуюся в углу старуху, но она, даже не шевельнувшись от его ударов, заливается тихим смехом. А в соседней комнате тоже как будто смеются. Страх Раскольникова усиливается: «Он бросился бежать, но вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице открыты настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз – всё люди, голова с головой, все смотрят, – но все притаились и ждут, молчат... Сердце его стеснилось, ноги не движутся, приросли...» [Достоевский, 1973, с. 213].

Люди на площадке не смеются. Их много («голова с головой»), они притаились, в молчании ожидая чего-то... Это толпа, воспринимаемая как единое целое. Она как бы продолжает смеющихся в соседней комнате, которые «подхватывают» смех старухи. Раскольников словно окружен этими силами во сне. Он просыпается в смертельном ужасе. И словно продолжение сна – открытая настежь дверь и Свидригайлов, стоявший на пороге комнаты. «Сон это продолжается или нет», – думал он и чуть-чуть, неприметно опять приподнял ресницы поглядеть: незнакомый стоял на том же месте и продолжал в него вглядываться» [Там же, с. 214]. Свидригайлов словно материализуется из кошмарного видения. Об их связи свидетельствует одна деталь. В комнате Раскольникова при совершеннейшей тишине жужжит и бьется «какая-то большая муха», которая словно сопровождает появление Свидригайлова.

Как видим, мотив тишины – луны (месяца) – смерти пронизывает сон Раскольникова. Этот мотив является основным в стихотворении Гарсиа Лорки «Луна и смерть» (1919). Приведу его в подстрочном переводе с испанского<sup>1</sup>.

## ЛУНА И СМЕРТЬ

У луны зубы из слоновой кости.

---

<sup>1</sup> Благодарю за перевод Александра Овсянникова, доцента РГПУ им. А.И. Герцена.




Какая она высовывается старая и грустная!  
Пересохшие русла,  
Поля без зелени  
И увядшие деревья  
Без гнёзд и листьев.  
Донна Смерть, морщинистая.

Гуляет в зарослях плакучих ив  
Со своим абсурдным кортежем  
Древних иллюзий.  
Продаёт цвета  
Из воска и бури,  
Как сказочная фея.  
Злая и плетущая интриги.

Луна купила  
Картины у смерти.  
В эту мутную ночь  
Луна сошла с ума!  
А я между тем впускаю  
В свою мрачную грудь  
Ярмарку без музыки  
С тенистыми лавками.

Первые строки стихотворения представляют собой своеобразную экспозицию, лирический зачин. И первый стих в восприятии лирического героя контаминирует луну и месяц: цвет слоновой кости – это цвет месяца, зубы у луны могут быть лишь тогда, когда она имеет форму месяца, но вместе с тем она старая и грустная. Старость луны – это *умирание*: пересохшие русла, поля без зелени, увядшие деревья без гнезд и листьев – атрибуты смерти, которая называется далее – Донна Смерть, морщинистая. Она цвета воска и бури. Луна словно несет мертвенный свет (у Достоевского «мертвенный свет месяца», по выражению Мейера). Воск – это застывшая, обездвиженная материя. Восковой цвет бывает у лиц умерших. Причем цвет воска и цвет слоновой кости создают переключку, в которой луна и смерть, несущая цвет воска, уравниваются.



Символика луны отличается выраженной амбивалентностью, которая проявляется в том, что луна одновременно предстает связанной с жизнью и смертью. Луна умирает и воскресает, определяя возникновение идеи о возрождении времени в рамках года.

Амбивалентность луны у Гарсиа Лорки передается амбивалентными эпитетами: она и «сказочная фея» (здесь присутствует положительная коннотация) – и «злая и плетушая интриги» – одновременно. Вспомним: в «Преступлении и наказании» Достоевского «полная луна светлела», то есть лила свет, освещала, разгоняла тьму, когда Раскольников в своем сне выходит из дома на улицу. Но она одновременно оказывается «медно-красным» месяцем, который льет мертвенный свет: в комнате старухи совершается кровавое «повторное убийство».

В финале стихотворения появляется еще один амбивалентный образ: лунная ночь – светлая, она не может быть мутной, но она становится таковой, поскольку «Луна купила / Картины у смерти».

Последние восемь строк графически отделены от остального корпуса стихотворения. Они объединяют лирического героя и описание смерти, данное в предшествующем тексте. Лирический герой оказывается включенным в сумасшествие луны, купившей картины у смерти. Это подчеркивается эпитетом «мрачная» грудь и усилением «тем не менее». И, наконец, «ярмарка без музыки» означает опустошенность как доминанту чувств лирического героя.

Думается, что мировидение поэта, отраженное в стихотворении «Луна и смерть», во многом сформировалась под влиянием творчества Достоевского. Оговоримся, что речь не идет о конкретных заимствованиях, – мы имеем в виду рецепцию как *творческое понимание чужой культуры*. Механизм рецепции инокультурных явлений М.М. Бахтин выявляет через специфику диалога культур, в котором раскрываются глубины встретившихся смыслов, преодолевая свою замкнутость и односторонность [Бахтин, 1979, с. 369]. Рецепция как творческое понимание чужой культуры, по Бахтину, есть «превращение чужого в *«свое-чужое»*» [Там же, с. 371; курсив автора. – А.Д.]. При этом ученый подчеркивает активную позицию реципиента. «Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не

ставила, мы ищем в ней ответа на эти вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. Без своих вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого» [Там же, с. 335].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Арсентьева, Н.** «Западная» и «восточная» мистика (суфизм) в контексте романа «Преступление и наказание»: Доклад на XVI Симпозиуме Международного Общества Достоевского / Н. Арсентьева. – Гранада, 2016 (не опубликован).

**Арсентьева, Н.; Морильяс, Ж.** Испанское достоевсковедение: истоки, итоги и перспективы / Н. Арсентьева, Ж. Морильяс // Достоевский. Мат-лы и исследования. Т. 20. – Санкт-Петербург: Изд-во РАН-«Нестор-История», 2013. – С. 305-329.

**Багно, В. Е.** Россия и Испания: общая граница / В. Е. Багно. – Санкт-Петербург: Наука, 2006. – 476 с.

**Бахтин, М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва: Искусство, 1979. – 423 с.

**Веселовский, А. Н.** Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 5. / А. Н. Веселовский. – Санкт-Петербург: Изд-во Тип. Имп. Акад. Наук, 1889. – 491 с.

**Достоевский, Ф. М.** Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 6. Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский. – Ленинград: Наука, 1973. – 423 с.

**Корконосенко, К. С.** Мигель де Унамуно и русская культура / К. С. Корконосенко. – Санкт-Петербург: Европейский дом, 2002. – 400 с.

**Лорка, Гарсиа Ф.** Самая печальная радость / Ф. Гарсиа Лорка. – Москва: Изд-во Всероссийской гос. б-ки иностр. литературы им. М.И. Рудомино, 2010. – 272 с.

<Лорка, 1918> – Лорка, Гарсиа Ф. Впечатления и пейзажи. – [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.booksite.ru/fulltext/gar/sia/lor/ka/garsia\\_lorka\\_f/28.htm](http://www.booksite.ru/fulltext/gar/sia/lor/ka/garsia_lorka_f/28.htm) (14.11.2016).

**Лорка, Гарсиа Ф.** Выступление на открытии библиотеки в Фуэнте-Вакеросе в 1931 г. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://revedespagne.overblog.com/article-discurso-pronunciado-por-federico-garcia-lorca-en-la-inauguracion-de-la-biblioteca-de-su-pueblo-natal-fuente-vaqueros-en-1931-689035> (14.11.2016).

**Мейер, Г. А.** Свет в ночи / Г. А. Мейер. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1967. – 515 с.

**Мельчакова, Ю. С.** Испанская картина мира: исходные условия формирования / Ю. С. Мельчакова // Изв. Урал. гос. ун-та. – 2007. Серия 3. Обществ. науки. Т. 48. – Вып. 2. – С. 87-94.

**Могильный, О.; Тамарли, Т.** Чехов и Лорка / О. Могильный, Т. Тамарли // Чехов и мировая литература. – Москва: Изд-во ИМЛИ РАН, 2005. Кн. 2. – С. 467-476. (Лит. наследство; Т. 100). – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.feb-web.ru/feb/litnas/texts/ml2/ml2-467-.htm> (14.11.2016).

**Назирова, Р. Г.** Диккенс, Бодлер, Достоевский (К истории одного литературного мотива) / Р. Г. Назирова // Назирова, Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. ст. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – 208 с.

**Назирова, Р. Г.** Творческие принципы Достоевского / Р. Г. Назирова. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1982. – 160 с.

**Ортега-и-Гассет, Х.** Бесхребетная Испания / Х. Ортега-и-Гассет// **Ортега-и-Гассет, Х.** Этюды об Испании. – Киев: Изд-во «Новый круг-Пор Рояль», 1994. – 318 с.

**Плавский, З. И.** Испанская литература XIX-XX веков: Учеб. пособие.../ З. И. Плавский. – Москва: Высшая школа, 1982. – 247 с.

**Степанян, К. А.** Достоевский и Сервантес: Диалог в большом времени / К. А. Степанян. – Москва: Языки славянской культуры, 2013. – 368 с.

**Степанян, К. А.** Путеводитель по роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: Учеб. пособие / К. А. Степанян. – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 2014. – 208 с.

**Унамуно, М. де.** О трагическом чувстве жизни / де Унамуно. – Киев: Символ, 1996. – 416 с.

**Химич, Г. А.** Характерные черты испанской культуры как парадигма архетипов национального сознания / Г. А. Химич // Вестник РУДН. Серия «Всеобщая история». – Москва: Изд-во РУДН, 2011. – № 2. – С. 7-21.

**Dostoiewsky, F.** Crimen y castigo / Trad. de Francisco F. Villegas (Zeda). – Madrid: Editorial Fe, 1901.

**Lorca García, F.** Obras completas. – Madrid, 1960. – P. 1521.

**Moría Lynch, C.** En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo 1928-1936). – Madrid, 1957.

**Unamuno, M. de.** Obras completas. IX. Discursos y artículos. – Madrid: Editorial Escelicer, 1971. – P. 1246-1251.

**Unamuno, M. de.** Diario íntimo. – Madrid: Alianza editorial, 2008. – 383 с.