

МАРКЕРЫ КОНФЛИКТА ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ XVII ВЕКА: СЕНСУАЛИЗМ — РАЦИОНАЛИЗМ, КОМЕДИЯ — ТРАГЕДИЯ

Автор ставит вопрос об оппозиции философских методов познания действительности сенсуализма и рационализма и оппозиции литературно-театральных жанров трагедии и комедии в конструировании понимания образа европейской культуры XVII в. Выдвигается положение о том, что данные оппозиции сыграли смыслообразующую роль в научной обработке многообразия культуры этого периода. Представлены основания моделирования понимания культурных эпох, лежащие в единстве чувственного и рационального начал в природе человеческого познания. Отмечено различие в научной и философской рефлексии науки и искусства. Тождество и различие чувственного и рационального начал познания в их процессуальном единстве и трагическое и комическое мировидение человеческого существования в их неразложимой взаимосвязи — таковы смыслы парадигм научного и художественного познания, определивших культурный образ XVII в. Для прояснения понимания единства и многообразия культуры предложена категория конфликта.

Ключевые слова: культура, познание, сенсуализм, реализм, стиль, метод, классицизм, трагедия, комедия, конфликт.

THE CONFLICT MARKERS OF EUROPEAN CULTURE OF THE XVII CENTURY: SENSUALISM — RATIONALISM, COMEDY — TRAGEDY

The author raises the question of the opposition of philosophical methods of reality cognition of sensualism and rationalism and the opposition of literary and theatrical genres of tragedy and comedy in constructing the understanding of the image of European culture of the XVII century. It is put forward that these oppositions played a sense-marking role in the scientific processing of the cultural diversity of this period. The bases of modeling the understanding of cultural epochs, which lie in the unity of sensual and rational principles in the nature of human cognition, are presented. The difference in scientific and philosophical reflection of science and art is noted. The identity and difference of the sensual and rational principles of knowledge in their procedural unity and the tragic and comic worldview of human existence in their indecomposable interrelation — these are the meanings of the paradigms of scientific and artistic knowledge that determined the cultural image of the XVII century. To clarify the understanding of the unity and diversity of culture, the category of conflict is proposed.

Keywords: culture, cognition, sensualism, realism, style, method, classicism, tragedy, comedy, conflict.

В Новое время произошли коренные изменения в культуре, в познании человеком мира и самого себя в формах философии, науки и искусства. Результаты изменений форм и методов познания были исследованы в гуманитарном и естественно-научном знании, представившем специфику развития конкретных культурных парадигм каждого их трех веков Нового времени. Культурный статус XVII в., первого в этом ряду, был определен поиском метода познания в философии, открытиями в науке, теорией и практикой классицизма в искусстве.

Однако в гуманитарном знании начала XXI в. определенность культурного статуса XVII в. стала вызывать некоторые сомнения, вплоть до объявления его белым пятном на культурной карте Европы [1, с. 40]. Новое время, включающее XVII–XIX вв., столь разные по своим культурно-антропологическим смыслам, ввиду завершения Новейшего XX в., требовало переосмысления. Подвергся сомнению методологический каркас понимания культуры XVII в. как начала Нового времени, решавшего задачу поиска и определения философских методов познания, формирования художественного стиля классицизма, теория и практика которого нашли одно из наиболее полных проявлений в литературно-театральных жанрах трагедии и комедии как в неспецифических формах философствования.

Целесообразно осмыслить эту интуицию неудовлетворенности сконструированным рациональным пониманием

культурной эпохи, в связи с чем обратимся к фундаменту конструкта — философским методам.

Философские методологии сенсуализма и рационализма стали основанием научного познания и определили подходы к исследованию природы на три века вперед. В художественном познании оппозиция рационализма и сенсуализма с ее различием и тождеством чувственного и рационального оснований также проявилась как на уровне видов искусства, так и на уровне жанровых форм. Так, рациональная направленность художественного познания была представлена теорией классицистической трагедии в театральной культуре, классицистическим портретом в живописи, классицистическими дворцовыми и храмовыми постройками в архитектуре. Чувственное же начало познания в литературе и театре представлено жанром комедии, ломавшей классицистический канон, погружающей в чувственные бытовые житейские сферы повседневного человеческого существования и празднующей их победу. Чувственность заявила о себе и в изобразительном искусстве барокко, являя полноту ощущения жизни в сюжетах и образах живописи, в архитектурных ансамблях, декоре зданий.

Имея одно основание в оппозиции сенсуализма и рационализма, как научное, так и художественное познание определили свои доминанты на эмпирическом и теоретическом уровнях. Так, если в научном знании, как правило, определялось движение от накопления эмпирики к созданию

теории, то в искусстве, в частности в классицизме, было стремление создать произведение по канонам теории. Строгость требований классицизма в художественном познании, их соответствие вызову времени актуализировали данное направление в качестве доминирующего художественного стиля XVII–XVIII вв. Доминанта классицизма не была формальным, искусственно насаждаемым требованием: классицизм подкрепил свою эстетическую теорию, сформированную в опоре на философию Аристотеля и классические античные образцы, шедеврами всех видов искусства [2]. Идеи истины, порядка, красоты, гармонии, приоритета разумного начала в жизни человека, будучи идеями классицизма, пронизывали искусство барокко, возрожденческого реализма, маньеризма.

Рационализм, свойственный классицизму, с одной стороны, сближал художественное познание с научным, но, с другой стороны, развитие искусства как формы познания не могло быть обеспечено каркасом классицистического триединства. Здесь вступало в силу различие научного и художественного познания. В научном познании дедуктивно-рационалистические подходы выстраивались вполне лаконично и определенно в направлении поиска научной истины, сопрягаясь с индуктивно-эмпирическими, а стройная рациональная эстетика классицизма, требуя безусловного соблюдения, претендовала на приоритет среди иных стилей художественного познания, что в поиске истины механизировало этические и эстетические интенции понимания человека средствами искусства. В связи с этим манифесты классицистов [3, с. 384–391] носили императивный характер, а их безусловное соблюдение часто оборачивалось прокрустовым ложем для всех художественных форм, кроме трагедии.

Оппозиция «сенсуализм — рационализм» и классицизм как стиль художественного познания сыграли роль конфигурантов в очерчивании культурных смыслов европейского XVII в., придавая его пониманию полноту и убедительность вплоть до конца второго тысячелетия. В определенной мере методы познания и художественный стиль явились смысловыми маркерами в понимании европейской культуры XVII в.

Осознание связи противопоставленных методов и наличия иных, кроме классицизма, стилей не уберегло на рубеже нового тысячелетия европейский XVII в. от философского сомнения в оптимальности столь удобных для культурологической и искусствоведческой рефлексии культурной эпохи доминант, долгое время скрепляющих конструкты ее понимания. Так в отечественном гуманитарном знании была осознана необходимость переосмысления культурной специфики европейского XVII в. [4, с. 11–13].

Полагаем, что необходимость переосмысления предстала как явный и имплицитный результат философского познания различных феноменов культуры и выявления их существенных характеристик в формате пространства, времени и движения как базовых характеристик самой культуры. В начале XXI в. в гуманитарное знание стали активно вливаться новейшие философские исследования существенных характеристик феноменов искусства. Исследовались философско-антропологические смыслы театра, литературы, архитектуры, живописи, миниатюры, поэзии. Осмыслились категории стиля, коммуникации, метафоры, жанра, импро-

визации и канона, текста и книги. Философия отвечала на вызов самой культуры, требующей философского осмысления, оперирующей массивами художественного и искусствоведческого знания, корпус которого вполне оформился и устоялся к концу Нового времени и был вполне убедителен вплоть до конца XX в., позволяя осуществлять дополнения в конструировании его специального искусствоведческого понимания в сложившейся парадигме.

В то же время дополнение корпуса искусствоведческого знания экспликациями и нюансировками фактов, деталей, элементов, в том числе и со стороны философии культуры, имело свою критическую массу, достижение которой ставило под сомнение убедительность понимания эпохи, сложившееся в сферах философии и искусства. Дополнение корпуса сложившегося искусствоведческого знания новыми специальными исследованиями актуализировало многообразие и живую динамику культурной эпохи. Философия, в свою очередь, способствуя прояснению существенных характеристик феноменов искусства средствами специального знания, инициировала необходимость пересмотра сложившегося понимания культурной эпохи, поскольку располагала новыми методологическими подходами. Таким образом возникало ощущение, что, несмотря на знание, добытое непосредственно в XVII в., на его энциклопедическую полноту и выверенность историками и теоретиками культуры в последующие эпохи, на его доскональное архивирование, этот век остался белым пятном на культурной карте Европы.

Полагаем, что необходимость переосмысления его значимости связана с гносеологическим основанием в познании культуры: дуализмом сенсуализма и рационализма. Акцентируя чувственность и разум, данные направления являются различными полюсами единого процесса познания, включающего тождество и различие чувственного и рационального в самой природе человека. Чувственное и рациональное представляют вполне определенную лестницу познания, ведущую от чувственной основы (ощущения, восприятия, представления) к рациональной обработке данных чувственности через понятие, суждение, умозаключение. Философия, определив развитие научного познания, подвела спор о приоритетах сенсуализма и рационализма в научной культуре к его прекращению.

Художественное познание не является прямой аналогией философского и научного познания, однако и здесь были сомнения в доминировании классицизма, определившем яркие достижения в разных видах искусства [2]. Проявив себя в литературе, театре, живописи, архитектуре, классицизм отнюдь не затмил достижений реализма, барокко, маньеризма. Помимо французской классицистической трагедии, вышедшей уже в XVII в. на мировой уровень, существовала и французская комедия Мольера, включавшая элементы барокко. Классицизм, казалось, совершенно не коснулся испанской драмы, развивавшейся в ключе мистического трагедийного барокко в творчестве П. Кальдерона и развлекательно-бытового барокко в творчестве Лопе де Веги. Классицизм не истребил эклектику итальянской архитектуры XVII в. и имел вполне особенное английское выражение, включавшее элементы бытового юмора, в драмах младших современников Шекспира [5, с. 10–19].

Таким образом, в культуре XVII в. классицизм сосуществовал наряду с барокко, реализмом, маньеризмом. Культурная эпоха, столь удобно квалифицируемая как век поиска и формирования философского метода и художественного стиля, ведущих к истине путями научного и художественного познания действительности, предстала в живом единстве и многообразии, в тождестве и различии всех своих тенденций, в амбивалентности и антиномичности всех своих культурных интенций.

Идея единства и многообразия культурной эпохи не является новой. Так или иначе, но она всегда звучала в трудах историков искусства [6, с. 173–175]. Однако, если частное знание, например искусствоведческое, может ограничиться указанием на многообразие фактов и тенденций культуры Европы XVII в., то философское осмысление многообразия данной культуры предполагает необходимость выработки методологического подхода с целью не просто фиксации единства и многообразия, но выявления их философских смыслов.

В научном познании проблема выявления онтологического статуса и философских смыслов определенным образом оказалась решенной в концепциях истории и философии науки К. Поппера и Т. Куна. Формирование научной парадигмы, определяющей картину мира, научные революции как результат накопления знаний, массив которых требовал новых методологических систем и коррелятов с фундаментальными человеческими ценностями, — все это привело к вполне оптимальному конструированию понимания той или иной научной эпохи посредством данных категорий.

В художественном познании отмечалось стремление к аналогичному оформлению художественного процесса через попытку введения категории образа мира. Однако данная категория и по сей день не вполне прояснена, и не вполне понятно, как она работает в конструировании целостного понимания, поскольку дисциплинарная матрица научного познания не могла в полной мере быть применена в художественном познании. Таким образом, гносеология науки к XXI в. оказалась концептуально выстроенной более убедительно, нежели гносеология искусства, которая продолжала оперировать категориями стиля, автора, жанра.

В понимании научного процесса утвердилось представление о смене картин мира, каждая из которых обладала собственно научной смысловой завершенностью, с идеей необходимости пересмотра понимания мира ввиду исчерпанности возможностей осуществления поиска истины в действующей парадигме.

В художественном познании, в силу исторически более длительной рефлексии, художественный процесс при выявлении его составляющих (стиля, художника, творчества, таланта и т. д.) оставался преимущественно в рамках хронологического континуума. Искусство, будучи неспецифической формой философствования, щедро делаясь с философией и наукой результатами познания, тем не менее, в новом тысячелетии нуждалось в новой методологии.

В поисках методологического подхода полагаем целесообразным акцентировать два момента. Во-первых, следует отметить актуализацию взаимодействия философской методологии и методологии искусства. Во-вторых, полагаем необходимым ввести в философское осмысление искусства категорию культурного конфликта.

Взаимодействие философских и специальных методов, так или иначе, постулировано в методологии научного познания, но категория культурного конфликта представляется вполне новым подходом к осмыслению единства и многообразия культурной эпохи. Постараемся пояснить, в чем видим потенциал введения понятия культурного конфликта в осмысление искусства и, в частности, в понимание культурного образа XVII в.

Выявление специфики философского осмысления культуры при обращении к тому или иному ее феномену и, в частности, обнаружение сущностных характеристик рассматриваемого феномена предполагают неизбежную актуализацию неоднородности, многоаспектности культуры в целом, полифонию тенденций отдельных культурных процессов, их переплетение, взаимопроникновение, эмерджентные образования. Иными словами, философия рассматривает феномен культуры в его подвижном, многоплановом, антиномичном, т. е. конфликтном, состоянии, но в то же время в целостном контексте культуры.

Многообразие и единство культуры, ее конфликтность размыкают границы философского осмысления того или иного ее феномена, открывая возможность углубления его особенного, специального понимания. Абстрагирование особенного способствует конструированию специального понимания феномена искусства и позволяет фиксировать это понимание в искусствознании в его неизбежно неравновесном и неоднозначном развертывании посредством каких-либо определенных смысловых доминант. В конструировании философского и научного познания XVII в. такой доминантой стала оппозиция «сенсуализм — рационализм», а в конструировании художественного познания — стиль классицизма.

В предмете науки и искусства бытие, познание и человек конкретизированы. Именно поэтому в частном научном знании и искусствознании, как правило, имеет место более четкое прочерчивание тех или иных тенденций культурных процессов и сущностных характеристик предмета исследования, чем в философии. Так ученый-естествоиспытатель использует эмпирические или теоретические методы в зависимости от задачи конкретного этапа исследования, а искусствовед представляет творчество того или иного художника, писателя, музыканта как иллюстрацию вполне определенных тенденций развития культуры, выявляя их в полифоническом звучании, синтезе, взаимоисключении, тождестве и различии множества иных тенденций. При этом исследователь-естественник может оставаться преимущественно в сфере эмпирики или в сфере теоретического моделирования, а исследователь-искусствовед может позволять некоторые уступки в квалификации стиля, отмечая неизбежный выход художника, писателя, музыканта в их реальной деятельности за обозначенные им, искусствоведом, пределы. История искусства пестрит примерами такого рода во всех видах искусства. Например, А. Блок, иллюстрируя своим творчеством символизм, оказывается в конечном итоге не вполне символистом; не вполне классицистами оказываются Моцарт и А. Р. Менгс; творчество Мольера не вписывается ни в классицизм, ни в барокко, а являет их симбиоз.

Вероятная неопределенность и уступки стилевых классификаций прямым образом связаны с абстрагированием

феномена культуры при его частном исследовании и актуализацией одних его сущностных характеристик за счет редуцирования других. Полагаем, что без включения в философское основание рефлексии культуры категории конфликта подобные актуализации и редукции неизбежны.

Следует признать, что истории всех искусств успешно разрабатывали метод исторических реконструкций эпохи, успешно применяли историко-биографический метод, использовали различные текстологические подходы к художественному творчеству, виртуозно владели специальными языками исследуемого искусства. Тот или иной этап истории культуры в частном знании моделировался как вполне определенная система с указанием исторических границ эпохи, с включением истории персональной деятельности конкретного художника, писателя, музыканта. В этом смысле научные версии историй художественной литературы, музыки, изобразительного искусства отличаются энциклопедически выверенными комментариями исторической картины эпохи, включающей наиболее значимые события политической, экономической, религиозной, научной жизни, контрапунктом которых являлся человек, непосредственно живший в данную эпоху. Художник в любой сфере художественной деятельности создавал некое завершённое образное целое, отражая восприятие и принятие в себя предмета изображения.

Именно в таком ключе выстроены истории частных искусств Нового времени с XVII по XIX в. включительно. Подобная доскональная реконструкция континуума художественного творчества, казалось бы, учитывала все переменные культуры и была убедительной. Каждая культурная эпоха, каждый век имели свой особый образ, свои смысловые доминанты. Для Нового времени это были доминанты философского метода познания и художественного стиля.

Выше уже было отмечено, что склонность к определению тех или иных доминант в осмыслении сущностных характеристик любого феномена культуры неизбежно и необходимо вытекает из самой природы рационального осмысления [7], предполагающего операцию абстрагирования. Добавим, что при этом сама постановка вопроса о выявлении сущностных характеристик, так или иначе, нивелирует целостность и многоплановость осмысляемого объекта. Целостность объекта познания словно теряет свою актуальность при абстрагировании из него предмета познания. Нечто подобное, на наш взгляд, произошло при конструировании понимания культурного образа европейского XVII в., определяемого как век поиска метода философского познания, начал европейской науки, век классицизма, барокко в искусстве. Подобный конструкт понимания культурной эпохи на основе абстрагированных доминант метода, стиля, жанра, школы упорядочивал выбывавшуюся из каких-либо границ живую множественность реальной жизни. Так строились истории различных сфер культуры и определялись их маркеры.

Например, доминанта классицизма и барокко закрепились за XVII–XVIII вв., за XIX в. — доминанта романтизма и реализма. Если же взять отдельные истории искусств, то стилевые приоритеты в их описании могут оказаться еще более определенными. Примером тому может служить явное и имплицитное постулирование классицизма

как ведущего стиля художественного познания в литературе, в частности в драме XVII в., хотя, как уже отмечалось, в целостном процессе формирования и становления стиля классицизм сосуществовал с реализмом периода Ренессанса, а также с барокко и маньеризмом.

Однако было ли это сосуществование мирным или хотя бы сосуществованием на основе принципа дополнительнойности? Насколько известно, сама теория стилей, построенная на принципе ранжирования, исключала их мирное сосуществование. Трагедия объявлялась высоким искусством, а комедия — низким жанром. Мольер отчаянно и безуспешно стремился преуспеть в «высоком» жанре трагедии как актер, но проявил себя как блестящий комедиограф. Здесь в развитии театральной культуры получил свое конкретное выражение культурный конфликт «низкой» комедии и «высокой» трагедии: тот и другой жанры нашли примирение позднее в истории мировой литературы и театра.

Категория культурного конфликта представлена не только в театральной и литературно-художественной практике, но и в смене научных и художественных картин мира. Накопление знаний о мире в науке и искусстве, развитие системы методов и стилей по их обработке, становление научных и художественных парадигм и неизбежное приведение их в конфликтное состояние, ведущее к их смене, — все это вполне отчетливо представлено в истории и философии науки.

Философский метод познания в конструировании истории и теории частных искусств являлся менее очевидной категорией, нежели художественный стиль, но, тем не менее, был актуален, например, в квалификации типа человека и его взаимоотношений с миром в ту или иную культурную эпоху. Так, в культурной и философской антропологии есть понятия «renaissance man», «made self man», «трансцендентальный субъект», определяющие отношения человека с миром. Осмысление типа человека в контексте культурно-исторической эпохи принадлежит искусству, прежде всего — литературе, театру, живописи. Человек в искусстве осмысляется конкретно чувственно, пластически зримо, а потому — убедительно. Он изменив в своих конкретно-исторических параметрах, то чувствуя себя априори центром мироздания (ренессансный человек), то полагая, что обязан исключительно себе самому, своему опыту, рассудку и деятельности в своих жизненных достижениях (сам себя сделавший человек эпохи Просвещения), то это романтик, выходящий за пределы положенного реальной действительностью. В любом случае человек всех трех веков Нового времени пребывает во внутреннем и внешнем конфликте с самим собой и с миром, независимо от того, центр ли он этого мира или игрушка в руках судьбы, выбрасывающей его из центра существования на периферию прозябания. В любом случае он ощущает конфликтность силовых линий культурного бытия.

Художественное познание человека с опережением шло параллельно его философскому познанию, которое перестало носить имплицитный характер и определилось как самостоятельный дискурс только в результате антропологического разворота в философии XIX в.

Человек XVII в. — новый, по сравнению со средневековьем, тип культурного человека. Он — деятель,

первооткрыватель, изобретатель, завоеватель, путешественник, предприниматель, исследователь. Он знает, как развязывается война, как вырабатываются условия мира. Он знает, что такое конфликт политических, религиозных, экономических, сословных интересов. Ему приходится постоянно выбирать между чувством и долгом, между плохим миром и «хорошей» войной. Он балансирует в конфликтном внешнем и внутреннем бытии.

Полагаем, что накопление философского, научного и художественного знания о человеке в его конфликтном существовании привело к необходимости прояснения культурной специфики XVII в. как первого века Нового времени. В связи с этим имплицитно артикулируется идея единства и многоплановости эпохи [1], глобальной задачей которой была смена культурной парадигмы и выход познающего субъекта на новый культурный проект познания бытия и укоренения в нем.

Проблема смены культурной парадигмы Средних веков на нововременную в качестве предмета научной, исторической, философской рефлексии известна уже с XVII в. Толчком к постановке вопроса послужило накопление и формирование выверенного энциклопедического знания о мире, меняющее существующее представление о картине мира. Результатом осмысления данного вопроса явились историко-теоретические дискурсы философского, естественнонаучного и социально-гуманитарного знания, представленные как истории отдельных отраслей знания: философии, частных наук и искусств.

Философия готовилась к всестороннему осмыслению европейского XVII в., постулируя поиски метода, разрабатывая начала естественно-научного знания, заявляя уже не о предпосылках возникновения науки, не о мерцании ее предначал, но о подлинном начале ее становления. В XVII–XIX вв. имплицитно и явно формировалось гуманитарное знание, в частности история и теория литературы и искусства, в опоре на философскую методологию, разрабатывающую проблемы вида искусства, стиля, направления, жанра. И метод познания, и художественный стиль, явившись смысловыми доминантами при конструировании рационального понимания феномена культуры, способствовали оформлению карты культуры европейского XVII в., которая к началу XX в. имела вполне определенные очертания своих топосов и локусов, представленных позднее в многочисленных историко-теоретических пособиях, монографических изысканиях, конструирующих концептуально убедительное понимание антропокультурной реальности европейского XVII в.

В конце XX в. родилась интуиция «поиска» подлинного XVII в. Эта интуиция проявилась в историях европейской художественной литературы, живописи и музыки. Данные историко-теоретические дискурсы являются наиболее разработанными в истории искусства, при этом каждый имеет свою специфику, а соответственно, и интуиции поиска подлинного XVII в. были представлены по-разному.

Наиболее дифференцированной является парадигма истории и теории литературы. По ее модели строятся истории и теории музыки, изобразительного, прикладного искусства. Вероятно, не случайно именно в процессе научного осмысления истории и теории художественной литературы появилось философское сомнение в подлинности картины

литературного процесса в Европе XVII в. Будучи ближе всего к философии, литература формой словесного выражения интуиции подтолкнула историков и теоретиков литературы к рациональному прояснению интенции поиска подлинного XVII в. в понятиях, суждениях и умозаключениях. Однако не беремся утверждать первенство историков и теоретиков литературы в стремлении пересмотреть XVII в. В музыкальной культуре интуиция поиска подлинного XVII в. проявилась, возможно, даже раньше, чем в филологии, но несколько по-иному, в частности в обращении к партитурам композиторов второго и третьего ряда и исполнении их текстов в концертных залах не только столиц, но и провинций. Так, в 90-е гг. XX в. филармонические сообщества обратились к произведениям Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Г. Перселла. Вполне вероятно, что музыкальная интуиция проявилась даже раньше. Стоит вспомнить «Сюиту в старинном стиле» А. Шнитке (1972), где вполне определенно представлен поиск европейских музыкальных XVII–XVIII вв. в интонациях, акцентах ощущения жизни в ее амбивалентных оппозициях.

Интуиция поиска подлинного XVII в. в изобразительном искусстве нашла себя в обращении к творчеству Караваджо и проявилась как выход в его понимании за пределы знаковых полотен, изображавших прекрасных юношей с фруктами и лютиями. Караваджо неожиданно открылся Европе и России выставками картин, неизвестных прежде широкой публике, явивших уродство, грязь, грубость вкуса и запаха начала европейского XVII в.

Таким образом, сама полнота художественной текстуальности разных видов искусства непосредственно выявила возможность сомнения в истинности конвенционально выстроенной в искусствознании картины мира. Все перечисленное представляет собой сложившиеся в истории культуры концепты философского метода познания и художественного стиля изображения действительности, которые в процессе поиска подлинного XVII в. предполагают возможность дальнейшей проясняющей их суть рефлексии.

1. Пахсарьян Н. Т. XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 : учеб. пособие / под ред. Л. Г. Андреева. М. : Высш. шк., 2001. 335 с. С. 40–69.

2. Всеобщая история искусств. Т. 4. Искусство 17–18 веков / под общ. ред. Ю. Д. Колпинского, Е. И. Ротенберга. М. : Искусство, 1963. 1067 с.

3. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / под ред. Н. П. Козловой. М. : Изд-во Моск. ун-та. 1980. 624 с.

4. Якимович А. К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. СПб. : Азбука-классика, 2004. 440 с.

5. Младшие современники Шекспира / под ред. А. А. Аникста. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. 592 с.

6. Касавин И. Т. Текст. Дискурс. Контекст. Введение в социальную эпистемологию языка. М. : Канон, 2008. 543 с.

7. Ярцев Р. А. Рациональность в структуре науки // Ученые записки Забайкал. гос. ун-та. 2015. № 4 (63). С. 71–76.

© Нефедова Л. К., 2019