**XVII век как культурная эпоха**

Главное, что характеризует историю Европы в XVII в. – это переходность, кризисность эпохи. Рушатся вековые устои; обнаруживают свою несостоятельность многие считавшиеся непреложными истины. Трагическая действительность XVII столетия (войны, революции, экономические кризисы) уже не оставляла места для ренессансных гуманистических иллюзий; на смену ренессансному мировосприятию приходит новое, которое является как бы реакцией на прежнее, отталкивается от него, но вместе с тем ему наследует.

Становлению этого нового мироощущения способствовали и существенные сдвиги в области науки. В это время наука впервые оформляется как официальный институт; в Европе возникают первые научные общества и академии, начинается издание научных журналов. Схоластическая наука средневековья уступает место экспериментальному методу; «истины» Священного писания заменяются опытом и научным анализом. На смену отдельным гениальным прозрениям и догадкам ренессансной науки приходит систематическое накопление знаний. Ведущей областью науки в XVII столетии становится математика. Именно приоритетная роль математических знаний определяла, в конечном счете, такие характерные особенности культуры XVII в., как тяготение к аналитическому методу художественного осмысления действительности, геометрический характер и симметрия композиционных решений, особенно в изобразительных искусствах, и т. д. Вместе с тем в эту эпоху формируется целостная наука о природе, краеугольным камнем которой становится механика.

При господстве метафизического способа мышления экспериментальный метод исследования природы неизбежно приводил к тому, что расчленение, разделение на составные части в ходе анализа не сопровождались представлением о природе, как о едином, развивающемся целом. Наука XVII в. обращается к идее божества для объяснения источника движения, происхождения мира и его многообразия.

Противоречивое сочетание идеалистических и материалистических черт характерно и для возникающих в эту эпоху универсальных и всеобъемлющих философских систем Бэкона, Декарта, Гассенди, Спинозы, Лейбница. Бурный расцвет знания, основанного на опыте, стремление в рамках единой философской системы объяснить все стороны окружающего человека мира усиливают прямое воздействие науки и философии на эстетические воззрения и художественную практику деятелей культуры XVII в.

Значение новейших достижений науки для непосредственной художественной деятельности ярко раскрывается на примере осмысления категорий времени и пространства в искусстве XVII в. Ренессансные представления о бесконечности пространства и времени в XVII в. получают подтверждение в открытиях астрономов – от Коперника до Галилея: границы окружающего мира расширяются до космических масштабов. Но при этом не только в науке, но и в художественном сознании эпохи понятия времени и пространства осмысляются как абстрактные, универсальные категории: они выключаются из непосредственного бытия, становятся как бы независимыми от человека и потому господствующими над ним. То, что пробуждало в деятелях культуры Возрождения пафос и чувство гордости, теперь будит совершенно иные чувства: у одних рождается отчаяние перед неуловимостью времени и таинственной безграничностью пространства, как бы подтверждающих идею хаотичности и непостижимости всего сущего; другие рассматривают пространство и время как универсальные и идеальные формы организации жизненного материала.

Характерное для XVII в. резкое обострение философской, политической, идеологической борьбы получило отражение, в частности, в формировании и противоборстве двух господствующих в этом столетии художественных систем – **классицизма и барокко.** Обычно, характеризуя эти системы, акцентируют внимание на их различиях. Несходство их бесспорно, но несомненно также, что этим двум системам присущи и некоторые типологически общие черты.

Прежде всего, эти художественные системы искусства возникают как осознание кризиса ренессансных идеалов; и барокко и классицизм должны рассматриваться как **парадигмы художественности**, приходящие на смену Ренессансу.

**Художники и барокко, и классицизма отвергают идею гармонии, лежащую в основе гуманистической ренессансной концепции: вместо гармонии между человеком и обществом искусство XVII в. обнаруживает сложное взаимодействие личности и социальной среды; вместо гармонии разума и чувства выдвигается идея подчинения страстей велениям разума.**

Гуманизм литературы XVII в. исходит не из признания гармонии духовного и плотского начал, разума и страстей, как это было в ренессансном гуманизме, а из их противопоставления; это гуманизм, который на первый план выдвигает **интеллект, разум.**

Деятели искусства XVII столетия отчетливо осознавали его огромную роль как средства **воспитания читателя или зрителя**. С этим связано усиление «публицистичности» литературы. Большое число произведений создавалось как прямой и непосредственный отклик на политические события эпохи: круг таких произведений необычайно широк – от памфлетов Мильтона до распространявшихся во времена Фронды в летучих листках стихотворных инвектив против кардинала Мазарини – «мазаринад». **Публицистичность** характерна даже для последовательных сторонников классицизма, которые принципиально отвергали аллюзии на современность в художественном творчестве.

Усиление идеологической и эстетической деятельности способствовало возникновению в эту эпоху литературных кружков, салонов и академий, сплачивающих единомышленников, оружием в руках противоборствующих литературных группировок и школ стали газеты и журналы.

Появляются многочисленные **поэтики и трактаты по эстетике**. Характерной их особенностью оказывается тенденция к сближению теории литературы, истории литературы и критики, т. е. анализа живого современного литературного процесса.

В XVII в., таким образом, четко оформились две художественные системы – **барокко и классицизм**. Правда, в первые десятилетия XVII в. еще продолжают творить Сервантес, Шекспир, Лопе де Вега. Но в историко-литературном плане их творчество принадлежит не XVII столетию, а предшествующей литературной эпохе Возрождения. С другой стороны, в сложном литературном процессе этой эпохи есть такие художники, творчество которых не может быть сведено целиком к одной из господствовавших художественных систем. Так, например, Корнель и Мильтон каждый по-своему органически сочетали барочные и классицистские тенденции. Иначе говоря, живой литературный процесс XVII в. богат и многосложен, он не может быть сведен лишь к этим двум важнейшим направлениям искусства, а представляет собой процесс многообразного их взаимодействия, как и своеобразного восприятия предшествующей ренессансной традиции.

Обе художественные системы XVII в. прошли долгий путь формирования и развития. Некоторые их важные принципы выявлялись еще в ренессансной культуре. Так, например, важнейшие положения классицистской эстетики и поэтики не только были сформулированы в поэтических трактатах итальянских теоретиков искусства XVI в., истолкователей **Аристотеля**, но и реализовывались с большей или меньшей последовательностью в драматургической практике представителей учено-гуманистического театра Италии и других стран. Многие черты барочного искусства также вызревали в так называемом **маньеризме**, стилевом течении позднего Ренессанса, в котором уже отчетливо обнаруживается утрата ренессансными поэтическими традициями жизненной силы и реалистических качеств, их перерождение в изощренную и усложненную, уже лишенную глубокого содержания поэтическую манеру.

Из всего сказанного не следует, однако, что барокко и классицизм лишены мировоззренческой и эстетической определенности, четко отделяющей одну художественную систему от другой, и обе эти системы от предшествующей ренессансной.

Происхождение термина «барокко» не вполне ясно. Некоторые связывают его с обозначением в португальском языке раковины причудливой формы (rola baroca), другие – с одним из видов схоластического силлогизма (baroco). Первоначально этим термином обозначали один из архитектурных стилей, затем перенесли его и на другие виды искусства. В литературоведении это понятие утвердилось сравнительно недавно и еще не получило общепризнанного определения. Однако большинство советских ученых в настоящее время решительно отвергают бытовавшее ранее определение искусства барокко как искусства контрреформации, феодально-католической реакции; неприемлемым представляется и понимание барокко как совокупности некоторых стилистических средств и приемов (например, вычурности, гротеска, орнаментальности и т. п.).

Теперь уже можно считать общепризнанным, что барокко – это особая парадигма художественности, затронувшая разные сферы духовной жизни, а в искусстве Европы XVII в. Можно говорить и об общности некоторых исходных мировоззренческих положений и эстетических принципов у художников, принадлежавших к этой художественной системе. Вместе с тем это не исключает и существенных различий в мировоззрении и художественной практике разных деятелей барокко.

В **барокко** на смену ренессансной идее развития общества как поступательного движения к гармонии человека и природы, человека и государства приходит **пессимистическое ощущение дисгармоничности окружающей действительности, непостижимого хаоса жизни.** Ренессансно-гуманистическое убеждение во всесилии человека сменяется идеей неспособности человека побороть зло, которое господствует в мире, калечит и уродует человеческую личность. Мир предстает глазам художников барокко лишенным той устойчивости и гармонии, которые пытались обнаружить вокруг себя деятели Возрождения; согласно представлениям писателей барокко, мир находится в состоянии постоянных перемен, закономерности в которых в силу их хаотичности уловить невозможно.

Из этих основных принципов мировосприятия барокко делались иногда совершенно противоположные выводы. Одни художники, отвергая тезис гуманистов о добродетельной природе человека, утверждали мысль об изначальной порочности человеческой натуры, находя причины этому в «первородном грехе», а возможность спасения человека видели лишь в соблюдении догм религии. Пороки действительности они объясняли забвением принципов христианской веры. Другие, отвергая уродливую реальность, предпочитали надевать броню аристократического презрения к миру и творили искусство для «избранных», для элиты.

Наряду с аристократическим (высоким) барокко в литературе Западной Европы существовало и барокко демократическое, «низовое» (романы Гриммельсгаузена, Сореля, Скаррона и др.).

В искусстве барокко, утверждавшем идею иррациональности мира, необычайно сильна **рационалистическая** струя. С этим связано и распространение философии **неостоицизма**. В частности, вслед за неостоиками многие передовые деятели барокко выдвигают идею внутренней независимости человеческой личности, признают разум силой, помогающей человеку противостоять фатальному злу и порочным страстям.

Писатели барокко рисуют мир во всех присущих ему трагических противоречиях. В их творчестве нет той идеализации действительности, к которой неизбежно приходят писатели Ренессанса всякий раз, когда пытаются представить свои идеалы реализованными и торжествующими в жизни. Сознание трагизма и неразрешимости противоречий мира порождает в произведениях писателей барокко пессимизм, нередко мрачный и язвительный сарказм.

Новое, во многом существенно отличающееся от ренессансного гуманизма мировосприятие писателей барокко породило и новое художественное видение действительности, своеобразные приемы и методы ее изображения. **Идея изменчивости мира, его непрестанного движения во времени и пространстве определила, в конечном счете, такие черты художественного метода барокко, как необычайный динамизм и экспрессивность выразительных средств, внутреннюю диалектику, антитетичность композиции, резкую контрастность образной системы, подчеркнутое совмещение «высокого» и «низкого» в языке и т. д. Одним из конкретных проявлений этой антиномичности художественной мысли барокко является подчеркнутое смешение трагического и комического, возвышенного и низменного. Подвижность, текучесть характерна и для жанровой системы барочной литературы, и для обрисовки характеров, в особенности в романе: характеры героев здесь лишены статичности, они формируются и изменяются под воздействием окружающей среды. Признание роли обстоятельств в становлении характера – едва ли не самое важное завоевание литературы XVII в.**

Художники Возрождения проповедовали аристотелевский принцип подражания природе; искусство они рассматривали как зеркало, стоящее перед природой, и, следовательно, воспроизводящее мир не только достоверно, но и общезначимо. **Для художников барокко подобное понимание искусства совершенно неприемлемо; окружающий мир представляется им хаотичным и в своих сущностях непознаваемым. Поэтому место подражания должно занять воображение. Только воображение, дисциплинируемое и направляемое разумом, способно, в представлении художников барокко, из хаоса окружающих явлений и предметов сотворить мозаичную картину мира. Но даже воображение может создать лишь субъективный образ реальности; сущность и здесь остается неведомой и загадочной. С этим связана одна из важных черт искусства барокко: в художественном произведении нередко обнаруживается множество точек зрения, совмещение в образном единстве несовместимых, на первый взгляд, явлений и предметов. В результате контуры описываемого в творениях художников барокко как бы размываются, появляется большое число самодовлеющих деталей, живописных и ярких, но не складывающихся в цельный образ. Конкретным проявлением этого особого плюралистского взгляда на жизнь является систематическое перенесение в образной системе качеств мертвой природы на живую и обратно, наделение движением и чувствами даже абстрактных понятий, эмблематизм и аллегоричность, сложная метафоричность, основанная на сопряжении далеких друг от друга явлений и предметов, да к тому же не по основным, а по побочным и неявным признакам.**

**Ощущение недостоверности знаний художника об окружающей реальности в творчестве писателей барокко акцентируется присущей им декоративностью, театральностью и связанной с этим склонностью к броской детали, к вычурным сравнениям, к гиперболам, особого рода гротеску, не облегчающим, а, напротив, затрудняющим проникновение читателей в мир произведения.**

**Своеобразие эстетической концепции барокко получило выражение и в языковой практике писателей этого направления. Все они исходили из двух общих принципов: во-первых, язык должен служить средством отталкивания от безобразной действительности; во-вторых, в противовес эмоциональной стихии ренессансных художников у писателей барокко язык интеллектуализируется, а на смену прозрачной ясности авторской речи приходит нарочитая усложненность**. Конкретные формы реализации этих принципов в барокко весьма многообразны: таковы, например, «маринизм» (назван так по имени итальянского поэта Джамбаттисты Марино) в Италии, «культизм» в Испании, «прециозность» во Франции и т. д. Однако сколь бы вычурным ни был язык искусства барокко, даже самые изощренные метафоры, роль которых в языке барочных писателей особенно велика, строятся по жестким, рационалистически строгим схемам, заимствованным из формальной логики; непосредственности и искренности восприятия художник барокко предпочитает риторичность, внешнюю отполированность образов, неожиданное и поражающее воображение сочетание выразительных средств.

Теория барокко возникла как обобщение опыта уже существующей художественной практики и наиболее ярко представлена в трактатах теоретиков искусства Бальтасара Грасиана (Испания) и Эмануэле Тезауро (Италия).

**В трактате Грасиана «Остромыслие или искусство быстрого ума»** (первоначальный вариант опубликован в 1642 г., окончательный – в 1648 г.) формулируются основные требования к искусству, ориентированному на узкий круг ценителей, «аристократов духа». Первейшее требование Грасиана к подобному искусству – усложненность, затрудненность формы, важная сама по себе как средство избежать «вульгарности» и «общедоступности». В отличие от научного познания, которое основывается на логике и подчиняется правилам, дисциплинирующим и организующим мысль, художественное познание, по Грасиану, имеет своим критерием не правила, а вкус, понимаемый как способность ума к интуитивной деятельности. Эта потенциальная возможность творческого процесса, заложенная во «вкусе», реализуется, согласно Грасиану, в «остромыслии», или в «искусстве быстрого ума», понимаемом как врожденное свойство артистичных натур, интуитивно улавливающих и передающих с помощью неожиданных сочетаний слов и образов глубокие и неочевидные связи между предметами и явлениями. «Остромыслие», как полагает Грасиан, позволяет истинному художнику раскрывать в малом объеме богатство мысли и образов.

**Трактат Эмануэле Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» (впервые издан в 1655 г.)** развивает во многом аналогичные идеи, но более подробно истолковывает идею «остромыслия» и характеризует метафору как важнейшее средство реализации «остромыслия» в словесном искусстве.

Искусство барокко, как и его теоретические обоснования, получило распространение во всех странах Европы в XVII в.; оно почти повсеместно сошло со сцены в начале XVIII в., хотя отдельные его черты и продолжали питать некоторые течения просветительской эстетической мысли. Интерес к эстетике и художественной практике барокко пробудился вновь в эпоху романтизма, которое во многом подхватило и развило идеи барочного искусства, в особенности концепцию исключительности художественного гения, значение субъективно-личностного начала в искусстве и т. п. Еще более широко и многообразно воздействие барокко на художников конца XIX и XX столетия, когда многие эстетические принципы барочного искусства подхватывают, с одной стороны, деятели модернистских и авангардистских направлений, в частности символизма и сюрреализма, а с другой – сторонники реалистического направления (например, современные латиноамериканские поэты и прозаики – Пабло Неруда, Алехо Карпентьер, Габриэль Гарсиа Маркес и др.).

**Теории и практике барокко в XVII в. решительно противостояла классицистская доктрина.** Эстетика классицизма (термин восходит к лат. classicus; первоначальное значение – гражданин высшего имущественного класса; более позднее переносное значение – образцовый, в том числе и в области искусства), как и эстетическая концепция барокко, складывалась постепенно.

Истолкователи классицизма обычно объявляют важнейшей чертой классицистской поэтики ее нормативный характер. Нормативность этой поэтики совершенно очевидна. И хотя наиболее полный и авторитетный, получивший всеевропейское значение свод классицистских законов – **«Поэтическое искусство» Никола Буало** – был опубликован лишь в 1674 г., задолго до этого, нередко опережая художественную практику, теоретическая мысль классицизма постепенно формировала строгий свод законов и правил, обязательных для всех деятелей искусства. И все же в творческой практике многих сторонников классицизма можно наблюдать далеко не всегда строгое соблюдение этих правил. Из этого, однако, не следует, что выдающиеся художники классицизма (в частности, Мольер) в своей литературной деятельности «выходили за пределы» классицизма. Даже нарушая некоторые частные требования классицистской поэтики, писатели оставались верны его основным, фундаментальным принципам. Художественные потенции классицизма были несомненно шире свода строгих правил и способны были обеспечить углубленное по сравнению с предшествующей литературой постижение некоторых существенных сторон действительности, их правдивое и художественно полноценное воссоздание.

**Из этого следует, что при всем значении нормативности для искусства классицизма, она не является его важнейшей чертой. Более того, нормативность – лишь результат присущего классицизму принципиального антиисторизма. Верховным «судьей» прекрасного классицисты объявили «хороший вкус», обусловленный «вечными и неизменными» законами разума. Образцом и идеалом воплощения законов разума и, следовательно, «хорошего вкуса» классицисты признавали античное искусство, а поэтики Аристотеля и Горация истолковывались как изложение этих законов.**

Признание существования вечных и объективных, т. е. не зависимых от сознания художника, законов искусства, влекло за собой требование строгой дисциплины творчества, отрицание «неорганизованного» вдохновения и своевольной фантазии. Для классицистов, конечно, совершенно неприемлемо барочное возвеличение воображения как важнейшего источника творческих импульсов. **Сторонники классицизма возвращаются к ренессансному принципу «подражания природе», но истолковывают его более узко. Считая источником красоты гармонию Вселенной, обусловленную лежащим в ее основе духовным началом, эстетика классицизма ставила перед художником задачу привносить эту гармонию в изображение действительности. Принцип «подражания природе», таким образом, в истолковании классицистов предполагал не правдивость воспроизведения действительности, а правдоподобие, под которым они подразумевали изображение вещей не такими, каковы они в реальности, а такими, какими они должны быть согласно разуму. Отсюда важнейший вывод: предметом искусства является не вся природа, а лишь часть ее, выявленная после тщательного отбора и сведенная по сути дела к человеческой природе, взятой лишь в ее сознательных проявлениях. Жизнь, ее безобразные стороны должны предстать в искусстве облагороженными, эстетически прекрасными, природа – «прекрасной природой», доставляющей эстетическое наслаждение. Но это эстетическое наслаждение не самоцель, оно лишь путь к совершенствованию человеческой натуры, а следовательно, и общества.**

На практике принцип «подражания прекрасной природе» нередко объявлялся равнозначным призыву подражать античным произведениям как идеальным образцам воплощения законов разума в искусстве.

Рационализм эстетики классицизма коренным образом отличается и от рационалистических тенденций эстетики Ренессанса и, тем более, от рационализма барокко. В ренессансном искусстве признание особой роли разума не нарушало представлений о гармонии материального и идеального, разума и чувства, долга и страсти. Противопоставление разума и чувства, долга и влечения, общественного и личного отражает определенный реальный исторический момент, характерное для нового времени обособление общественных отношений в самостоятельную абстрактную для личности силу Если деятели барокко противопоставляли разум абстракции государства как силу, дающую личности возможность противостоять хаосу жизни, то классицизм, размежевывая частное и государственное, ставит разум на службу абстракции государства.

Предпочтение разума чувству, рационального – эмоциональному, общего – частному, их постоянное противопоставление во многом объясняют как сильные, так и слабые стороны классицизма**. С одной стороны, это определяет большое внимание классицизма к внутреннему миру человека, к психологии: мир страстей и переживаний, логика душевных движений и развитие мысли стоят в центре и классицистской трагедии, и классицистской прозы. С другой стороны, у писателей-классицистов общее и индивидуальное находятся в полном разрыве и герои воплощают в себе противоречие человеческой сущности как абстрактной, лишенной индивидуального, заключающей только общее. Причем разграничение общественной и личной жизни осознается как вечное противоречие человеческой природы.**

Это непонимание диалектики общего и индивидуального определяет и способ построения характера в классицизме. Рационалистический метод «расчленения трудностей», сформулированный крупнейшим философом-рационалистом XVII в. **Рене Декартом,** в применении к искусству означал выделение в человеческом характере, как правило, одной ведущей, главной черты. Таким образом, способ типизации характеров здесь глубоко рационалистичен. Можно, воспользовавшись выражением Лессинга, сказать, что герои у классицистов скорее «олицетворенные характеры», чем «охарактеризованные личности».

Классицистский способ типизации характеров путем выделения в них главной, определяющей черты, несомненно способствовал совершенствованию искусства психологического анализа, сатирическому заострению темы в комедиях. Вместе с тем требование «разумной» цельности, единства и логической последовательности характера мешает его развитию. Исключительный интерес к «сознательной» внутренней жизни человека нередко заставляет игнорировать внешнюю обстановку, материальные условия жизни. Вообще персонажи классицистских произведений, особенно трагедий, лишены исторической конкретности. Мифологические и античные герои в них чувствуют, мыслят и действуют как дворяне XVII столетия. Большая связь между характером и обстоятельствами, хотя и в пределах классицистской типизации, обнаруживается в комедии, действие которой обычно происходит в современности, а образы обретают, при всей их обобщенности, жизненную достоверность.

**Из общих эстетических установок классицизма вытекают конкретные требования его поэтики, наиболее полно сформулированные в «Поэтическом искусстве» Буало: гармония и соразмерность частей, логическая стройность и лаконизм композиции, простота сюжета, ясность и четкость языка. Последовательный рационализм эстетики классицизма приводит к отрицанию фантастики (кроме античной мифологии, трактуемой как «разумная»).**

**Одним из основополагающих и устойчивых теоретических принципов классицизма является принцип расчленения каждого искусства на жанры и их иерархического соотнесения. Иерархия жанров в классицистской поэтике доводится до своего логического конца и касается всех сторон искусства.**

**Жанры делятся на «высокие» и «низкие», и смешение их признается недопустимым. «Высокие» жанры – эпопея, трагедия, ода – призваны воплотить государственные или исторические события, т. е. жизнь монархов, полководцев, мифологических героев; «низкие» – сатира, басня, комедия – должны изображать частную, повседневную жизнь «простых смертных», лиц средних сословий. Стиль и язык должны строго соответствовать выбранному жанру.** В вопросах языка классицисты были пуристами: они ограничивали лексику, допустимую в поэзии, стараясь избегать обыденных «низких» слов, а иногда даже конкретных наименований предметов быта. Отсюда употребление иносказаний, описательных выражений, пристрастие к условным поэтическим штампам. С другой стороны, классицизм боролся против чрезмерной орнаментальности и вычурности поэтического языка, против надуманных, изысканных метафор и сравнений, каламбуров и тому подобных стилистических приемов, затемняющих смысл.

В отличие от барокко, которое как направление в искусстве к концу XVII в. практически исчерпало свои художественные возможности и уступило место другим художественным системам, классицизм оказался достаточно жизнеспособным и просуществовал в европейской культуре вплоть до начала XIX столетия. При этом на каждом этапе литературного развития он приобретал новые формы, которые соответствовали новым задачам, встававшим перед искусством. Так, в XVIII в., в эпоху Просвещения, наряду с просветительским реализмом и сентиментализмом, во всех странах Европы также получил распространение просветительский классицизм, претерпевший весьма существенные изменения по сравнению с классицизмом XVII в., но сохранивший его главные эстетические принципы. Своеобразными разновидностями просветительского классицизма на позднем этапе Просвещения стали революционный классицизм в литературе французской буржуазной революции конца XVIII в., так называемый «веймарский классицизм» Гёте и Шиллера в зрелый период их творчества. Лишь в первые десятилетия XIX столетия, когда на арену художественной жизни Европы выступило романтическое искусство, классицизм превратился в тормоз для дальнейшего развития литературы и был решительно отвергнут романтической эстетикой.

Признанным центром классицизма в XVII в. стала Франция. Здесь он сформировался ранее всего, здесь же он принял наиболее законченные формы. Вот почему не только в XVII столетии, но и много позднее французский классицизм оставался непререкаемым образцом для приверженцев этой художественной системы в других странах Европы. При этом, однако, соотношение классицизма и барокко, формы их взаимодействия в разных странах были весьма различными. К тому же обе эти художественные системы в каждой стране обладали национальным своеобразием.