

ISSN 2658-4824 (Print)  
УДК 7.01  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.108-120

## Г.Я. ВЕРБИЦКАЯ

Уфимский государственный институт  
искусств имени Загира Исмагилова  
г. Уфа, Россия  
ORCID: 0000-0002-8271-1150  
galverbia@gmail.com

## GALINA YA. VERBITSKAYA

Ufa State Institute of Arts  
named after Zagir Ismagilov  
Ufa, Russia  
ORCID: 0000-0002-8271-1150  
galverbia@gmail.com

### Художественный конфликт как модель философского освоения действительности

Лекция доктора философских наук, кандидата искусствоведения, профессора Уфимского государственного института искусств Галины Вербицкой освещает ключевую проблему теории драмы — конфликт. Материал представлен в философско-гносеологическом аспекте, с учётом природы конфликта, его видов (источник, способ реализации, возможность разрешения) — локальный, гегелевский и субстанциональный, неразрешимый. Особое внимание уделяется проблеме самоидентификации героев драматургии рубежных времен. Публикация адресована студентам вузов искусств и гуманитарных специальностей.

#### Ключевые слова:

конфликт, художественный, драматургия, субстанциональный конфликт, самоидентификация, рубежные времена.

### Artistic Conflict as a Model of Philosophical Reclaiming of Reality

This a lecture of Doctor of Philosophical Arts, Candidate of Arts, Professor of the Ufa State Institute for the Arts Galina Verbitskaya illuminates the crucial issue of the theory of drama — the theory of conflict. The material is presented in a philosophical-epistemic aspect in the light of the nature of the conflict, its varieties (the sources, means of realization and possibility of resolution) — the local, the Hegelian, the substantive, the irresolvable. Special attention is drawn towards the issue of the self-identification of the protagonists of landmark times. The publication is addressed to students of higher educational institutions for the arts and humanitarian disciplines.

#### Keywords:

conflict, artistic, dramaturgy, substantive conflict, self-identification, landmark times.

#### *Для цитирования/For citation:*

Вербицкая Г.Я. Художественный конфликт как модель философского освоения действительности // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 108–120.  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.108-120.

Особая роль искусства для теоретического и философского постижения мира обосновывалась и подчёркивалась целым рядом мыслителей. Так, Б.Г. Кузнецов отмечал влияние эстетического компонента в «металогических разрывах» [13, с. 110], то есть ключевых моментах творческих преобразований парадигм; А.В. Гулыга говорил, что «любой творческий акт по своей природе эстетичен...» [6, с. 145]. Целостное учение о формировании будущих научно-теоретических идей в сфере художественной культуры создал Шеллинг, писавший: «Искусство служит прообразом науки, <...> оно достигло того, к чему наука только ещё должна прийти» [27, с. 481]. При этом он отмечал особую роль искусства в постижении диалектических противоречий, сущности конфликтов: «Философия исходит из бесконечной раздвоенности противоположных деятельностей, но на той же раздвоенности основано и художественное творчество, и она полностью снимается в каждом отдельном художественном произведении» [там же].

Отметим, что Георг Вильгельм Фридрих Гегель, чья концепция движения противоречия как основы конфликта является одной из методологических основ теории драмы, хотя и считал, что «искусство призвано раскрывать истину в чувственной форме» [4, с. 61], но высшим уровнем духа полагал теоретическое познание в понятиях. Однако целый ряд исследователей отмечает важную роль художественно-образной составляющей в философской мысли самого Гегеля, особенно в осмыслении им проблем драматического противоречия. Так, об «узурпации» богатства образного мышления как основы «чистого мышления» Гегеля писал А. Тренделенбург [8, с. 72–73], А.И. Герцен отмечал «мощную поэзию в его сочинениях» [5, с. 38]. Бертольд Брехт представлял «Науку логику» Гегеля так: «Речь там идёт об образе жизни понятий, об этих двусмысленных, неустойчивых, безответственных существах; они вечно

друг с другом бранятся и всегда на ножах, а вечером, как ни в чём не бывало, садятся ужинать за один стол. Они и выступают, так сказать, парами, каждый женат на своей противоположности» [7, с. 33].

Таким образом, осмысление диалектического противоречия через призму искусства имеет давнюю традицию и может стать методологическим средством для понимания специфики и возможностей разрешения антиномистических противоречий на примере их отображения в драматическом искусстве в виде субстанциональных противоречий.

Анализ современной литературы, посвящённой различным аспектам теории драмы, показывает, что конфликт рассматривается в связи с понятиями «сбытие», «художественная идея» [20, с. 2], «сюжет», «характер» [21, с. 18–25, 53–57] и «переживание» [25, с. 17–25].

Исследователь-культуролог В.В. Чепурина весьма справедливо пишет, что «категория конфликта является центральной в поэтике драмы. Именно через неё проступает философская основа, его моделирующая установка на рассмотрение бытия как проблемы, нуждающейся в осознании и разрешении» [26]. А филолог С.Н. Патапенко добавляет, что «весь механизм драматической структуры держится на конфликте и разворачивается как поле его проявления» [18, с.12–17].

Искусствовед Эрик Бентли убеждён, что «драматург действует, как действовал бы свихнувшийся регулировщик уличного движения, который, вместо того чтобы предотвращать столкновения, направлял бы машины друг на друга [3, с. 162].

Для практиков господство конфликта в художественной организации драматургического произведения — вещь неоспоримая. Ни одно фундаментальное исследование по теории драмы не обходится без рассмотрения *категории конфликта*, — в этом видна отправная точка анализа и реализации конфликта пьесы, который понимается как незыблемый



фундамент для сценической реализации драматического произведения.

В теории встречаются и другие утверждения. Обобщая опыт зарубежной структуралистики по вопросам драмы и сценической практики, Патрис Павис утверждает, что «конфликт стал отличительной чертой театра. Однако это справедливо лишь по отношению к драматургии действия (закрытая форма). Для других форм (например, эпических) не характерно наличие конфликта и действия» [17, с. 162].

По мнению теоретика литературы В.Е. Хализева, «новая драма» также рассматривает конфликт в качестве основополагающего структурного принципа, но по иному относится к способу организации конфликта и возникающего на его основе действия. Восприятие жизни в противопоставленных формах (бинарная оппозиция) есть определённая архетипическая черта человеческого сознания [25, с. 17–25]. По мнению В.Н. Ярхо, мифологическая система взглядов фиксировала нетождественность состояний мира, но она оценивала наличие противоположностей вне постановки вопроса о необходимости их примирения и преодоления [29, с. 19]. Следовательно, речь идёт не о действии в физическом смысле, а о действии-преодолении, о линии поведения, выбранной в ходе осознания человеком имеющихся противоречий и понимания того, что они касаются его лично и втягивают в свой механизм проявления.

Таким образом, изначальным источником действия в драме признаются не просто противоречия, имеющиеся в наличии как данность, а вступившие в фазу активных взаимосвязей, то есть столкновения, борьба.

Начать осмысление героя и конфликта, конечно, следует с античности, а именно с Еврипида, который является «певцом заката полиса».

В пьесе «Медея» (431 год до н. э.), происходит переосмысление традиционного мифа. Если раньше героиня коварно уби-

вала своих детей и в глазах полиса была преступницей, достойной изгнания, то у Еврипида Медея вызывает сочувствие и, несмотря на её кровавую и злую месть, виним не её, а Ясона. Он предал жену и детей и хочет, чтобы она была ему благодарна, так как ей, «варварке», была открыта настоящая цивилизация.

Медея открыто заявляет о своих планах, отдаёт приказы слугам подготовить смертельные подарки. И только в диалоге с Ясоном, когда она притворяется, что просит у него прощения, благодарит его, она обращается к детям: «Медея знает, что должна сделать, чтобы отомстить Ясону». Она переживает острейший внутренний конфликт. Собственно, с самого начала пьесы перед ней лишь выбор — как отомстить сильнее? Другого выхода она не видит, границу она перешла.

В самом начале пьесы Кормилица задаётся вопросом: сколько способен выдержать человек? Решение этого вопроса имеет большие последствия. В наше время можно предположить, что человек «заката» античности вдруг задумался, есть ли у него пределы, есть ли граница, после которой человек перестаёт быть человеком? Медея своими поступками показывает, что человек не способен выдержать много, но во зле пределов для него нет. Переходя границы дозволенного, она невольно становится первооткрывателем «по ту сторону человеческого». Медея — первый персонаж, которому страдаешь вопреки содеянному ею злу. Но у современников Еврипида Медея сочувствия не вызывала. Напротив, афиняне «обожали ненавидеть» чудаковатого, на их взгляд, поэта, который свергнул с пьедестала привычных героев, традиционный миф и старую «добрую» полисную мораль. Он, гений, предощущал совсем другую эпоху (эллинизм), его современники — нет.

Человек античности времён Еврипида начинает терять мир, который через сотни лет будет называться «Золотым». Следующая эпоха, эллинистическая, из-

меняет место человека в обществе, он станет всего лишь винтиком в механизме огромной государственной машины.

Главными героями литературы средних веков являются либо святые (духовенство), либо рыцари (монархия). Эти два направления являются приоритетными для того времени. В античности человек поклонялся многим божествам, точно знал, где они находятся, знал, что божества эти, сильные и благородные духом, по существу своему — люди. Знал, что есть герои, которые своими подвигами приблизились к богам.

«В средние века человек стал поклоняться одному Богу, который находился в совершенно другом мире и является некой высшей сущностью. В стремлении понять эту сущность многие философы того времени, например, Августин, пришли к мысли, что, «Бог всем своим существом присутствует повсюду в силу своей абсолютной нематериальности и „всездержательства“. Значит, он присутствует целиком и в душе каждого человека. <...> Душа всегда имеет этот мир в себе, хотя и не всегда его видит» [16, с. 133].

А.Я. Гуревич считает, что именно «В эпоху Возрождения впервые формируется понятие личности как таковой. Если отождествить понятие личности с понятием индивидуальности, то такое утверждение будет вполне правомерным. Однако в действительности понятие личности и индивидуальности следует различать. Индивидуальность — это категория эстетическая, в то время как личность — категория нравственно-этическая. <...> Что же касается личности, то в ней главное другое: способность различать добро и зло и поступать в соответствии с подобным различием» [6, с. 175].

Вместе с этим появляется и второе важнейшее определение личности — способность нести ответственность за свои поступки. И далеко не всегда обогащение индивидуальности совпадает с развитием и углублением личности: эстетический и нравственно-этический аспек-

ты развития могут существенно между собой расходиться. Так, богатое развитие индивидуальности в XIV–XVI веках нередко сопровождалось крайностями индивидуализма, самоценность индивидуальности означает абсолютизацию эстетического подхода к человеку. Душа после смерти соединяется с Единым, поэтому человек должен искать смысл жизни в самой жизни.

Далее, если схематично представить обзор основных конфликтов, через которые проходит драматический герой, то получается следующее. Герой эпохи классицизма (XVII век) самоосуществляется в конфликте между личным чувством и общественным (государственным) долгом; в эпоху Просвещения герой находится в конфликте между предрассудком и Разумом как универсальным инструментом постижения жизни; герой-романтик реализуется в трагическом конфликте между мечтой, идеалом и реальностью, что приводило к особому взгляду на мир — через призму романтической иронии.

Ну а рубеж XIX–XX веков будет сопряжен с субстанциональными конфликтами, возникающими из обычного течения повседневной жизни, проявляющегося в так называемом внутреннем действии и принципиально неразрешимого. Это и станет своеобразным прологом XX века, в драматургии и театре которого основными будут субстанциональные и экзистенциальные конфликты.

### **Природа художественного конфликта и граница познания**

Именно через понятие «природа конфликта» русский литературовед А.П. Скафтымов, выявляющий специфику пьес А.П. Чехова, отмечает, что, прежде всего, надо найти ответ на вопрос, откуда возникает конфликт, кто и что составляет источник страдания [22, с. 4–19].

В.Е. Хализев предполагает именовать традиционные гегелевские (разрешимые)



конфликты «конфликтами-казусами», то есть «локальными, преходящими, замкнутыми в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимыми волей отдельных людей» [24, с. 133]. Развивая мысль А.П. Скафтымова относительно драматургии Чехова, исследователь выделяет «конфликты субстанциальные». Это «отмеченные противоречиями состояния жизни, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле природы и истории, но не благодаря единичным поступкам и свершениям людей и их групп» [там же, с. 134]. В связи с этим конфликт «либо знаменует нарушение миропорядка, в основе гармоничного и совершенного, либо выступает как черта самого миропорядка, свидетельство его несовершенства или дисгармоничности» [там же].

С нашей точки зрения, любой внутренний конфликт (проблема экзистенциального выбора, например, классицистический конфликт между личным чувством и общественным долгом, наконец, гамлетовский конфликт) предполагает безусловную, очевидную связь с психологическим «пейзажем». Собственно, на этом строится сама идея уникальности и неповторимости героя как художественного образа.

Например, классическая драматургия древней Греции предлагает рассматривать конфликты индивидуума и рода (Эсхил «Орестея»), индивидуума и воли богов (Эсхил «Прометей прикованный»), воли богов и личной воли (Эсхил «Персы»), судьбы и свободы выбора (Софокл «Царь Эдип»), правды общечеловеческой, универсальной и политической, локальной (Софокл «Антигона»). Эти конфликты, являясь трагическими (то есть ведущими к гибели носителей), внутренне напряжённые, но психологическими их назвать нельзя. А вот у Эврипида, современника Софокла, конфликты между чувством и долгом, нравственным Абсолютом и непосредственным движением

души являются как внутренними, так и глубоко психологическими (трагедии «Медея», «Ипполит»).

То же можно сказать и о пьесах, написанных в так называемые переходные эпохи. Например, «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет» У. Шекспира — рубеж XVI–XVII веков, драматургия Ф. Шиллера («Разбойники», «Коварство и любовь» и особенно «Мария Стюарт») — рубеж XVIII–XIX веков; «новая драма» (Г. Ибсен, А.П. Чехов, А. Стриндберг, Г. Гауптман, Б. Шоу) — рубеж XIX–XX веков и, наконец, Л.С. Петрушевская, Н.В. Коляда, Т. Стоппард, Г. Пинтер, М. Макдонах — конец XX — начало XXI веков.

Таким образом, при анализе психологического и внутреннего конфликтов в драме речь должна идти не об отождествлении, а об их соотношении в каждом конкретном герое. Зависит это соотношение от времени, художника и творческого направления.

На рубеже XIX–XX веков возникает абсолютно новый тип драматического конфликта, не локального (по Гегелю), а субстанционального, бесконечного, неизбывного. Меняется само представление о драматическом начале. Источник драматизма не экстраординарное событие (как в «старой» драме), а обыденное, повседневное.

Конфликт поэтому не разрешается в пределах пьесы (одной судьбы, одной жизни). Пьеса завершилась, а конфликт продолжает оставаться (финалы пьес «Дядя Ваня», «Три сестры»). Отсюда эстетика «отрезка жизни», так называемые «открытые финалы», отсюда же художественное равноправие всех манифестаций жизни. Конфликты «чеховского» типа, являющиеся постоянным свойством воссоздаваемой жизни, очень важны в драме XX столетия. После Тургенева, Ибсена и Чехова на смену действию, неуклонно устремлённому к развязке, всё чаще приходили сюжеты, разворачивающиеся медленно. Искусство XX века вовлекло в свою сферу глубочайшие

жизненные конфликты, которые имеют форму устойчивых, а не поступательных процессов.

Устойчивые жизненные конфликты, выявляемые с помощью внутреннего типа действия, закономерно возобладали в эпоху, когда судьба личности стала активно соотноситься с потоком истории (например, «Борис Годунов» А.С. Пушкина), когда вопрос о человеке, борющемся только за «место под солнцем», отошёл на второй план, и встала проблема личности, ответственной за собственную судьбу и судьбы других. «Внешняя неподвижность» драматургии рубежа XIX–XX веков не означает бездействия, пассивности. Персонажи А.П. Чехова драматически активны. Это активность духовного, нравственного самоопределения. Она внешне не проявляется.

Именно на рубеже веков и тысячелетий нравственное самоопределение особенно актуально для человечества, находящегося в ситуации духовного «промежутка», в катастрофе атеистического тупика, без «точки отсчета» и меры вещей, но в то же время жаждущего веры.

Несмотря ни на что, многие чеховские герои в любой ситуации остаются людьми, верными себе, стоически принимающими свою судьбу, и удел, они не могут быть благополучны и счастливы (в житейском, обыденном понимании). Они — жертвы, одерживающие великую духовную победу.

В драматургии XX–XXI веков мотив поиска является преобладающим. Герои ищут себя, любовь, Бога, надежду, спокойствие, правду. Для них это жизненно необходимо. Это люди, которые в какой-то момент поняли, что они не знают, ради чего им идти на работу, разговаривать, открываться другим. Они понимают, что во внешнем мире искать новый смысл, опору, понимание бесполезно. Они обращаются к самим себе, возвращаются к самим себе. То есть они не находят ничего нового, но находят то, чем они ещё не жили и то, что вечно, поэтому

принципиальную важность приобретают проблемы самоидентификации героя как эквивалента человека в драме — психологической, социальной и духовной.

Истинное знание невозможно без осознания ограниченности гносеологических способностей человека. С одной стороны, они не имеют границ, с другой — они ограничены временем и совестью. А вот без этих границ знание никогда не станет мудростью.

Таким образом, поскольку человек есть объект и субъект познания, границы познания для него определяются им самим, так как суть познания и его предел — в самом человеке. Это объясняет парадокс познания: чем больше узнаешь, тем острее осознается бесконечность знания для конечного человека. Получается, что гносеологические возможности человека ограничены. Эти возможности определяются выбором пути познания, основанном на свободе и ответственности, а значит, выбором человека, что в свою очередь, опять связано с конфликтным постижением бытия.

### **Конфликты и проблема самоидентификации героев рубежных времён**

В рубежное время как состояние перехода, когда теряются все внутренние векторы человека, вопрос самоидентификации приобретает первостепенное значение для объяснения понятия героя и конфликта.

Для понимания героя рубежного времени важно понятие аномии, которое сформулировано в работах социолога Эмиля Дюркгейма. Именно состояние аномии острее всего проявляется у героев рубежного времени. Они отрицают ценности и нормы, не признают авторитеты, находятся в состоянии апатии и разочарования. Они отчуждаются от социума и противопоставляют себя ему.

Культуролог Н.О. Широкова в своей диссертации, посвящённой художествен-



ному миру Валентина Александровича Серова, пишет: «Сколько бы столетий ни существовало человечество, ему предстоит миновать рубежи веков. В переходные эпохи наблюдается обострение проблем восприятия иных культурных явлений, так как в этот период происходит смена культурной парадигмы, мироощущения человека, переосмысливается собственное я и мир вокруг. Рубеж веков ярче всего демонстрирует процессы, происходящие с личностью, заостряет ту роль, которую выполняет художник в процессе перехода» [28, с. 7].

По мнению профессора филологии Н.Т. Пахсарьян, ни понятие эпохи, ни понятие рубежа, границы не обладают устойчивым и однозначным смыслом, тем более что этими понятиями пользуются и историки, и культурологи, и философы, и литературоведы» [18, с. 12–17]. А вот исследователь Е.Ю. Афанасьева подчёркивает, что обобщающие исторические и культурологические источники в своё большинство избегают давать название эпохе рубежного времени XIX–XX веков в России и раскрывать её мыслообразующую сущность, ограничиваясь перечислением основных художественных направлений и творческих деятелей [2, с. 49–53].

Д.С. Лихачёв приводит характеристику понятия «рубеж эпох»: «Как область наиболее интенсивного общения культур, она знаменует собой наиболее творческую сферу, где культуры не только обмениваются опытом, но и ведут диалог, по большей части обогащая друг друга, но иногда и стремящийся к сохранению собственной обособленности» [15, с. 109].

Близкого по сути мнения придерживается Е.Ю. Афанасьева: «Если рассматривать культуру как сложную систему, то кризисное состояние переходного периода представляется как взаимодействие процессов кумуляции и дивергенции в условиях самоорганизации культуры. Частью глубокого культурного кризиса всегда становится кризис идентичности,

когда культура перестаёт соотносить действительные культурные процессы со своей изначальной сущностью» [2, с. 52].

Несколько иной подход к данному вопросу у философа Л.Н. Столовича, который считает, что рубеж эпох — это всегда царство хаоса, понимаемого как мир бесконечных возможностей [23, с. 16].

Необходимо заметить, что в искусстве XX века кардинально меняется статус события. Если раньше рубежными событиями были экстраординарные происшествия, то теперь переломным может стать обыденное и повседневное. Эти перемены начинаются с «новой драмы» Г. Ибсена, А. Стриндберга, А. Чехова.

Перестройка историко-культурной парадигмы, даже оформленная внешне как последовательное отрицание старого, оказывается на деле поглощением и «перевариванием», то есть перераспределением, переакцентуацией, синтезированием предшествующего культурного материала. Ю.М. Лотман считал, что наибольшую трудность для исследования представляют именно эти процессы постепенного «вбирания» в себя предшествующей традиции и её перерождения (возрождения) в ходе становления новой художественной системы, но как раз они и обладают мощной силой прогресса [15].

Рассмотрение культурной парадигмы в качестве культурного кода, по мнению современных исследователей, наиболее рационально, так как культурная парадигма формирует мировосприятие, мышление и поведение людей, предстаёт в качестве ведущего способа.

Философ и литературовед В. Кантор считает, что «Смена культурных парадигм приводит к переходу. Переходность — это состояние, для которого характерна неопределённость, в том числе самого вектора перехода — от нового к старому, или же наоборот» [11, с. 128].

Изменения, происходящие с человеком, а следовательно, и в культуре, искусстве и других областях, на рубеже веков, представляют интерес, поскольку



мы сами живёт в очередном рубежном времени. Важно понять сегодняшнего человека, его миропонимание. Происходит снижение ценностных ориентиров, утрата координат, нравственный и духовный кризис. Человек теряется, блуждает. Но если у М. Метерлинка его слепые затерялись в поисках Бога, то сейчас границы не просто сместились — они исчезли. И это происходит в амплитуде: от Быта (Николай Коляда, Василий Сигарев) до Бытия (Иван Вырыпаев).

Философ С.А. Исаев писал: «Показательно, что в драматургии абсурда вечный Бог — это смысл, человек же — это, по сути, попытка такой смысл объяснить» [10, с. 7]. И это касается не только драматургии Сэмюэля Беккета, но и мотива поиска как такового, столь актуального в рубежное время, когда именно через поиск Бога решается вопрос духовной самоидентификации человека.

Однако поиск этот сегодня осложняется тем, что если на рубеже XIX–XX веков «Бог умер» (пьеса «Слепые» М. Метерлинка), то в типологически родственное рубежное время конца XX — первых десятилетий XXI веков «Бога убили» (пьеса «Июнь» И. Вырыпаева, фильмы «Догвилль», «Антихрист» Ларса фон Триера). Но здесь следует принципиально оговориться. Речь идёт об апофатике, которая связана и с проблемой границ познания, и с гносеолого-ценностным аспектом жизни человека рубежного времени.

В философском словаре А. Конт-Спонвиля говорится, что «Апофатика (от греч. *apophanai*) — означает говорить «нет» [12, с. 46]. Апофатическое высказывание строится на отрицании. Познание Бога в рамках этого учения видится как познание непознаваемого, а все высказывания в его адрес основываются на выражении невыразимого. Между тем даже построенная на отрицании апофатическая теология утверждает существование Бога. За неимением возможности постичь Бога или сформулировать, что он такое, она пытается обрисовать его...

негативно, указывая на то, чем Бог не является».

Начало философской апофатики положил Платон, согласно которому определённая зная прямо указывает на то, что зная имеет границу, обусловленную как пределами бытия, так и ограниченностью возможностей человеческих способностей постижения [19, с. 331].

Апофатизм платоновской философии связан с идеей первоначала — Единого, Блага или Бога, которое трансцендентно и оказывается за гранью способностей познания. Постигание такого первоначала оказывается возможным лишь как отрицание всего положительного, то есть апофатическим путем.

Средневековая апофатическая теология Дионисия Ареопагита утверждает целостность апофатического и катафатического путей познания [9, с. 243–416].

Николай Кузанский говорит о так называемом интуитивном способе познания, «чтобы попытаться обнять непостижимое вместе с его непостижимостью в знаящем незнании через восхождение (*transcensum*) к вечным истинам, как они познаваемы для человека». По мысли, отрицание приводит к утверждению истины, а незнание даёт начало знанию [13, с. 96].

По утверждению Пьера Адо, «приближение к Богу достигается путём неведения, о котором сказано, что оно выше ведения. С другой стороны, само это неведение усмиряет гордыню зная, и принимается как признание собственной границы, перейдя которую, можно двигаться дальше» [1, с. 216].

Пытаясь определить роль рубежного времени в исследовании, мы пришли к выводу, что в данном контексте под рубежом следует понимать отрезок времени, когда человек теряет нравственные, ценностные ориентиры, теряет вектор своего развития. В такой момент перед ним остро встаёт проблема самоидентификации. Задаваясь вопросом, через что человек познаёт себя, мы пришли к





выводу, что главным средством в познании себя является конфликт. Сталкиваясь с самим собой, с социумом, человек открывает новые границы в понимании мира и себя, приходит к чему-то новому, ищет и, возможно, обретает.

Для иллюстрации своеобразия конфликта рубежного времени и внутреннего конфликта героя рубежа можно обратиться к драматургии Ивана Вырыпаева. В его пьесах конфликт своеобразен даже для своего времени. Его персонажи проходят через «духовное самоубийство». Парадокс: они отрицают Бога, чтобы он появился в них. Это и есть апофатическая духовная практика. Всё, что происходит с персонажами Вырыпаева, это квинтэссенция их внутреннего конфликта. У Вырыпаева происходит противоположный процесс: чтобы сделать жизнь выносимой, его герои отказываются от всего созданного человечеством, от всего духовного.

Наиболее типичным и ярким примером трагической самоидентификации героя рубежных времён является так называемый «Крест Гамлета». Главный герой трагедии «Гамлет» Уильяма Шекспира, не понимая, что случилось с его миром, осознавая, что он «рождён восстановить его», начинает искать ответы на вопросы. Он проходит путь от «Что происходит?» к «Быть или не быть?». Вопросы, которые по ходу пьесы он задаёт сам себе, его поиск возможности существования своего «Я» в мире, для него не предназначенном. Уже в конце первого акта он сталкивается с проблемой собственного существования. Его настигают сомнения, поскольку в его понимании мира зло не может быть наказано злом, а отомстить — значит совершить зло. Понимая, что он медлит там, где нужно действовать, Гамлет в конце второго акта ставит перед собой новый вопрос — «Не трус ли я?». И после этого он приходит к «Быть или не быть?». Возможно, он пытается понять смысл существования в мире, где необходимо

творить зло. Он начинает искать ответ на вопрос, как остаться самим собой, потеряв себя.

Он хочет убедиться, не являлся ли призрак отца злым духом, желающим сбить его с пути, устраивает «мышеловку». Однако получив доказательства, что Клавдий — убийца, всё равно медлит. Видя его за молитвой, он не может нанести удар, вероятно потому, что понимает: такое убийство Клавдия очень похоже на убийство его собственного отца. А стать таким же, как окружающие его люди, он не может. Тем не менее, руку с кинжалом он уже поднял, хотя не опустил. Злость на себя он переводит на мать, и явившийся призрак отца — напоминание, что он должен сделать и кто виноват.

Гамлет понимает, что для достижения цели он должен не быть собой, не быть Гамлетом. На пути к самоидентификации он достигает степени отказа от себя.

Убийство Полония меняет его. В четвёртом акте он видит в себе силы и возможности совершить задуманное, в это же время его отсылают в Англию. Разносится слух, что Гамлет мёртв. И в этом можно уловить некий символ: судя по пьесе, Гамлет действительно должен был умереть, к тому же он попал в плен к пиратам. Исчез один Гамлет — появляется совсем другой. Вернувшись, он тут же попадает на похороны Офелии. На этом же кладбище похоронено и его прошлое: отец, шут Йорик. Ссорясь с Лаэртом, он готов умереть тут же. И, возможно, именно готовности умереть, самопожертвования ему не хватало для совершения цели. Все дальнейшие поступки и слова Гамлета происходят без длительной предварительной рефлексии. Он спокойно просит прощения у Лаэрта, затем принимает его вызов. Цели же своей он достигает уже умирая. Возможно, в этом он и нашёл ответ на вопрос, как быть, если совершить зло или лучше вовсе не быть. Его ответ — быть, но, совершив зло, исчезни.

Гамлет, будучи человеком своего времени, не может себе позволить наказать зло злом. Это гуманизм в своей высшей

степени. У Гамлета не оставалось другого выхода, кроме как уйти из этого мира, после того, что он сделал.

Конфликт Гамлета носит многоступенчатый характер. С одной стороны, это столкновение с самим собой — жить по-старому он уже не может, а новых ориентиров нет. Также его (потерявшего все установки и выбившегося из окружения) перестаёт воспринимать мир и старается его уничтожить. Не говоря уже о том, что в своём конфликте с Клавдием, Гамлет вступает ещё в одно противостояние с собой: быть или не быть?

Первый уровень конфликта — это Гамлет и Эльсинор, то есть Гамлет и социум. Он проявляется в противопоставлении сущности и кажимости. Гамлет-гуманист сталкивается с фальшью социума и придворными играми. Когда Гертруда спрашивает Гамлета, зачем он носит траур, недоумевая, сколько можно скорбеть об умершем отце, ведь «всё жившее уйдёт и сквозь природу в вечность перейдёт. И что ж в его судьбе столь необычным кажется тебе?». Гамлета до глубины души возмущает этот кощунственный вопрос. Еле сдерживаясь, он отвечает:

«Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу  
Того, что кажется...  
И все обличья, виды, знаки скорби  
Не выразят меня; в них только то,  
Что кажется и может быть игрою;  
То, что во мне, правдивей, чем игра;  
А это всё — наряд и мишура».

Следующий, второй уровень конфликта — это Гамлет и мироздание. После встречи с призраком отца Гамлет осознает катастрофическое несовершенство мира и торжество зла. В то же время рефлексия Гамлета приобретает мучительный характер, так как противостояние вселенскому злу обречено на поражение: «Век распатался, и скверней всего, что я рождён восстановить его».

Третьим, основным и самым страшным, фатальным конфликтом будет про-

тивостояние Гамлета с самим собой (Гамлет и Гамлет). Парадоксальным образом борец с универсальным злом становится сам носителем зла и убийцей.

С таких позиций чрезвычайно интересными представляются размышления философа М.А. Лифшица об антиномичных категориях добра и зла. Он считает, что «добро не вознаграждается. Зло наказывается. Тут есть известный смысл: добро есть само по себе награда. Можно разделять блага, полученные для других, но нельзя рассчитывать на вознаграждение, это уничтожает сущность добра... Цели зла конечны, цели добра — бесконечны. Поэтому добро находится в известном внутреннем противоречии с единичными, конечными субъектами, а зло — с бесконечным и общим развитием. Это составляет невыгоду добра в конечных масштабах и слабость зла в общеисторических масштабах. Единственной наградой добра является поражение зла...» [14, с. 434–435].

Таким образом, комплекс конфликтов в трагедии Шекспира может быть представлен в виде креста, где горизонтальная линия — противостояние Гамлета и социума, вертикальная линия — Гамлет и мироздание как таковое, а пересечение этих линий, роковая фатальная точка — Гамлет и Гамлет.

Итак, мучительная экзистенция Гамлета приводит его к невозможности выхода из кризиса, к своего рода гносеологическому тупику. Экзистенциальные конфликты говорят о тектонических сдвигах, происходящих в мировоззрении человека рубежного времени (и это может привести героя к гибели), а субстанциональные конфликты способствуют интенсификации гносеологической энергии и приводят к сосредоточенному, пролонгированному познанию-постижению бытия, миропорядка и самого себя, можно сказать, к мудрости.

Итак, художественное моделирование острейших конфликтов рубежных времен открывает колоссальные возможности не только для их исследования, но и

обозначает пути и способы разрешения такого рода крайне болезненных конфликтов. Этот подход приводит к жизненно необходимой и глубокой рефлексии на следующие темы: границы познания (осознание места человека в мире), преодоление «катастрофического сознания»

XX века, стремление к формированию способностей пребывать в конфликтном бытии, преодолевая его, находя в конфликтах всё новые источники постижения стремительно меняющегося, но в экзистенциальной основе своей абсолютно неизменного человеческого мира.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Адо П. Духовные упражнения и античная философия / пер. с франц. М.; СПб.: Степной ветер, 2005. 448 с.
2. Афанасьева Е.Ю. Подходы к историко-культурной идентификации рубежного времени XIX–XX веков в России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 5 (49). С. 49–53.
3. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978. 368 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. 330 с.
5. Герцен А.И. Полное собрание сочинений. Т. 2. М.: Мысль, 1986. 657 с.
6. Гулыга А.В. Искусство в век науки. М.: Наука, 1978. 184 с.
7. Гулыга А.В. Пути Фауста. Этюды германиста. М.: Советский писатель, 1987. 365 с.
8. Гуревич А.Я. Избранные труды. Средневековый мир. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. 560 с.
9. Дионисий Ареопагит. О божественных именах // Восточные отцы и учителя церкви V века: антология / сост. Иеромонах Иларион (Алфеев). М., 2000. С. 243–416.
10. Исаев С.А. Длинные вещи жизни: сборник статей / сост. и подг. текста Н. Исаева. М.: ГИТИС, 2001. 304 с.
11. Кантор В. Артистическая эпоха и её последствия // Вопросы литературы. 1997. № 2. С. 124–165.
12. Конт-Спонвиль А. Философский словарь / пер. с франц. Е.В. Головиной. М.: Этерна, 2012. 752 с.
13. Кузанский Н. Сочинения. В 2 т. Т. 2. Об учёном незнании / пер. В.В. Бибикина. М.: Мысль, 1979. 221 с.
14. Лифшиц М.А. Что такое классика? М.: Искусство XXI век, 2004. 512 с.
15. Лихачёв Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб.: БЛИЦ, 1999. 191 с.
16. Майоров Г.Г. Формирование средневековой философии. Латинская Патристика. М.: Мысль, 1979. 423 с.
17. Павис П. Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. 516 с.
18. Пахсарьян Н.Т. К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома // Литература в диалоге культур-2: материалы международной научной конференции. Ростов-на-Дону, 2004. С. 12–17.
19. Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. 539 с.
20. Поламишев А.М. Значение понятия «конфликтный факт» для анализа драматического произведения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1981. 25 с.
21. Поляков М.Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы. М.: А.Д. и Театр (A.D.&T.), 2000. 384 с.
22. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. 543 с.
23. Столович Л.Н. Жизнь — творчество — человек. Функции художественной деятельности. М.: Изд-во политической литературы, 1985. 416 с.
24. Хализев В.Е. Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование. М.: МГУ, 1986. 260 с.



25. Хализев В.Е. Спор о русской литературной классике в начале XX века // Русская словесность. 1995. № 2. С. 17–25.
26. Чепурина В.В. Культурная обусловленность драматического конфликта (на материале русской драматургии советского периода): дис. ... канд. культурологии. Кемерово, 2006. 244 с.
27. Шекспир У. Гамлет, принц датский // Полное собрание сочинений. В 8 т. Т. 6. / пер. М. Лозинского. М., 1960. С. 3–157.
28. Широкова Н.О. Художественный мир Валентина Александровича Серова: опыт культурологической реконструкции: автореф. дис. ... канд. культурологии. Шуя, 2012. 18 с.
29. Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые вопросы древнегреческой трагедии. М.: Художественная литература, 1978. 301 с.

Об авторе:

**Вербицкая Галина Яковлевна**, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории искусства, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),  
**ORCID: 0000-0002-8271-1150**, galverbia@gmail.com

## REFERENCES

1. Ado P. *Dukhovnye uprazhneniya i antichnaya filosofiya* [Spiritual Exercises and Ancient Philosophy]. Translation from french. Moscow; St. Petersburg: Stepnoy veter, 2005. 448 p.
2. Afanas'eva E.Yu. Podkhody k istoriko-kul'turnoy identifikatsii rubezhnogo vremeni XIX–XX vekov v Rossii [Approaches to the Historical and Cultural Identification of the Turn of the XIX–XX Centuries in Russia]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]. 2012. No. 5 (49), pp. 49–53.
3. Bentli E. *Zhizn' dramy* [Life of Drama]. Moscow: Iskusstvo, 1978. 368 p.
4. Gegel' G.V.F. *Estetika*. V 4 t. T. 1 [Esthetics. In 4 Vols. Vol. 1]. Moscow: Iskusstvo, 1968. 330 p.
5. Gertsen A.I. *Polnoe sobranie sochineniy*. T. 2 [Complete Collection of Works. Vol. 2]. Moscow: Mysl', 1986. 657 p.
6. Gulyga A.V. *Iskusstvo v vek nauki* [Art in the Age of Science]. Moscow: Nauka, 1978. 184 p.
7. Gulyga A.V. *Putyami Fausta. Etyudy germanista* [Ways of Faust. Sketches of the Germanist]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1987. 365 p.
8. Gurevich A.Ya. *Izbrannye trudy. Srednevekovyy mir* [Selected Works. The Medieval World]. St. Petersburg: Publishing House of St. Petersburg University, 2007. 560 p.
9. Dionisiiy Areopagit. O bozhestvennykh imenakh [On the Divine Names]. *Vostochnye ottsy i uchiteli tserkvi V veke: antologiya* [Eastern Fathers and Teachers of the Church of the 5th Century: An Anthology]. Comp. by Ieromonakh Ilarion (Alfeev). Moscow, 2000, pp. 243–416.
10. Isaev S.A. *Dlinnye veshchi zhizni: sbornik statey* [Long Things of Life: Collection of Articles]. Comp. by N. Isaeva. Moscow: Russian Institute of Arts, 2001. 304 p.
11. Kantor V. Artisticheskaya epokha i ee posledstviya [The Artistic Epoch and Its Consequences]. *Voprosy literatury* [Questions of Literature]. 1997. No. 2, pp. 124–165.
12. Kont-Sponvil' A. *Filosofskiy slovar'* [Philosophical Dictionary]. Translation from French by E.V. Golovina. Moscow: Eterna, 2012. 752 p.
13. Kuzanskiy N. *Sochineniya*. V 2 t. T. 2. Ob uchenom neznanii [Essays. In 2 Vols. Vol. 2. On Scientific Ignorance]. Translated by V.V. Bibikhin. Moscow: Mysl', 1979. 221 p.
14. Lifshits M.A. *Chto takoe klassika?* [What is Classic?] Moscow: Iskusstvo XXI vek, 2004. 512 p.
15. Likhachev D.S. *Ocherki po filosofii khudozhestvennogo tvorchestva* [Essays on the philosophy of artistic creativity]. St. Petersburg: Blits, 1999. 191 p.
16. Mayorov G.G. *Formirovanie srednevekovoy filosofii. Latinskaya Patristika* [Formation of Medieval Philosophy. Latin Patristics]. Moscow: Mysl', 1979. 423 p.

17. Pavis P. *Slovar' teatra* [Dictionary of Theater]. Moscow: Russian Institute of Arts, 2003. 516 p.
18. Pakhsar'yan N.T. K probleme izucheniya literaturnykh epokh: ponyatie rubezha, perekhoda i pereloma [To the Problem of Studying Literary Epochs: The Concept of a Boundary, Transition and Fracture]. *Literatura v dialoge kul'tur-2: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Literature in the Dialogue of Cultures-2: Materials of the International Scientific Conference]. Rostov on Don, 2004, pp. 12–17.
19. Platon. *Sobranie sochineniy*. V 4 t. T. 2 [Collected Works. In 4 Vols. Vol. 2]. Moscow: Mysl', 1993. 539 p.
20. Polamishev A.M. *Znachenie ponyatiya «konfliktnyy fakt» dlya analiza dramaticheskogo proizvedeniya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Meaning of the Concept “Conflict Fact” for the Analysis of a Dramatic Work: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1981. 25 p.
21. Polyakov M.Ya. *O teatre: poetika, semiotika, teoriya dramy* [About Theater: Poetics, Semiotics, Drama Theory]. Moscow: A.D. i Teatr (A.D. & T.), 2000. 384 p.
22. Skaftymov A.P. *Nravstvennye iskaniya russkikh pisateley: stat'i i issledovaniya o russkikh klassikakh* [Russian Writers' Moral Search: Articles and Research on Russian Classics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1972. 543 p.
23. Stolovich L.N. *Zhizn' — tvorchestvo — chelovek. Funktsii khudozhestvennoy deyatel'nosti* [Life — Creativity — Man. Functions of Artistic Activity]. Moscow: Izd-vo politicheskoy literatury, 1985. 416 p.
24. Khalizev V.E. *Drama kak rod literatury: poetika, genezis, funktsionirovanie* [Drama as a Kind of Literature: Poetics, Genesis Drama as a Kind of Literature: Poetics, Genesis, Functioning]. Moscow: Moscow State University, 1986. 260 p.
25. Khalizev V.E. Spor o russkoy literaturnoy klassike v nachale XX veka [The Dispute on the Russian Literary Classics in the Early Twentieth Century]. *Russkaya slovesnost'* [Russian Literature]. 1995. No. 2, pp. 17–25.
26. Chepurina V.V. *Kul'turnaya obuslovlennost' dramaticheskogo konflikta (na materiale russkoy dramaturgii sovetskogo perioda): dis. ... kand. kul'turologii* [Cultural Conditionality of Dramatic Conflict (Based on the Material of Russian Drama of the Soviet Period): Dissertation for the Degree of Candidate of Culturology]. Kemerovo, 2006. 244 p.
27. Shekspir U. *Gamlet, prints datskiy* [Hamlet, Prince of Denmark]. *Polnoe sobranie sochineniy*. V 8 t. T. 6 [Complete Works. In 8 Vols. Vol. 6]. Translated by M. Lozinskiy. Moscow, 1960, pp. 3–157.
28. Shirokova N.O. *Khudozhestvennyy mir Valentina Aleksandrovicha Serova: opyt kul'turologicheskoy rekonstruktsii: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [Art World of Valentin Serov: Experience of Cultural Reconstruction: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Culturology]. Shuya, 2012. 18 p.
29. Yarkho V.N. *Dramaturgiya Eshkhila i nekotorye voprosy drevnegrecheskoy tragedii* [The Dramaturgy of Aeschylus and Some Questions of Ancient Greek Tragedy]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1978. 301 p.

---

*About the author:*

**Galina Ya. Verbitskaya**, Dr.Sci. (Philosophy), Ph.D. (Arts), Professor at the Department of History and Theory of Art, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),  
**ORCID: 0000-0002-8271-1150**, galverbia@gmail.com

---

