

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 11:316.752.4:792.01

Вербицкая Галина Яковлевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусства Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова, Уфа (РФ).

E-mail: galverbia@gmail.com

Семенов Сергей Николаевич

кандидат философских наук, профессор кафедры связи с общественностью Башкирского государственного университета, Уфа (РФ).

E-mail: semenov777@mail.ru

РАЗРЕШЕНИЕ НЕРАЗРЕШИМОГО: ИСКУССТВО И ФИЛОСОФИЯ О «ВЕЧНЫХ» ПРОТИВОРЕЧИЯХ

Аннотация. Цель работы, описанной в статье, – рассмотреть проблему философского осмысления художественных конфликтов как модели диалектических противоречий; обосновать предвосхищающую роль искусства по отношению к теоретическому познанию через сопоставление с индивидуальным творческим актом, дающим идею решения в образно-символической форме; рассмотреть «субстанциональные» художественные конфликты в драматическом искусстве как проявление антиномистических противоречий; показать возможность разрешения данных «вечных» противоречий в конкретной ситуации путем перехода на качественно иной смысловой уровень их восприятия на примере катарсиса в новой, современной драме и подчеркнуть роль искусства в системе образования, при понимании и усвоении учебного материала, в овладении профессией.

Методология и методики исследования. Работа выполнялась с помощью анализа драматических произведений в технике «медленного чтения» по Д. С. Лихачеву с использованием технологии дидактического дизайна по В. Э. Штейнбергу.

Результаты. Представлен опыт более чем двадцатилетней практики преподавания истории театра, теории драмы, театральной критики на театральном факультете Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова у студентов-театроведов и режиссеров. Разработан и апроби-

рован метод обучения анализу драмы. Рассмотрены особенности формирования специфики понятий «конфликт» и «противоречие» в контексте философии и искусства. Раскрыто основное содержание указанных понятий, их принципиальное отличие и диалектическое соотношение, подчеркнута их роль в процессе познания и обучения. Разработана общая модель взаимодействия противоречия и конфликта.

Практическая значимость. Материалы статьи могут быть интересны и полезны преподавателям творческих и гуманитарных вузов, а также режиссерам, драматургам и театроведам.

Ключевые слова: художественный конфликт, противоречия, субстанциональный конфликт, антиномистическое противоречие, катарсис, синтез противоположностей, мировосприятие, профессиональные навыки.

DOI: 10.17853/1994-5639-2016-2-94-110

Verbitskaya Galina Ya.

Candidate of Art Sciences, Associate Professor, Department of History and Theory of Arts, Academy of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa (RF).

E-mail: galverbia@gmail.com

Semenov Sergei N.

Candidate of Philosophical Sciences, Professor, Department of Public Relations, Bashkir State University, Ufa (RF).

E-mail: semenov777@mail.ru

THE RESOLUTION OF THE IRRESOLVABLE: THE ART AND PHILOSOPHY OF THE «ETERNAL» CONTRADICTIONS

Abstract. *The aim of the work described in the article is to consider the problem of philosophical understanding of the art of conflict as a model of dialectical contradictions; to justify prefigures the role of art in relation to theoretical knowledge through a comparison with the individual creative act, which gives the idea of a solution in a figurative and symbolic form; to consider «substantial» artistic conflicts in the drama as a manifestation of antinomic contradictions; to show the resolution of the data «eternal» contradictions in a particular situation by shifting to a qualitatively different semantic level of their perception on the example of catharsis in a new, modern drama, and to emphasize the role of art in education, in the understanding and assimilation of educational material, to learn the profession.*

Methods. Solution of the work purpose is carried out by analyzing dramatic works using the method of «slow reading» by D. S. Likhachev, and the technology of didactic design by V. E. Steinberg.

Results. The more than twenty years experience of practice teaching of theatre history and drama theory, theatre criticism at the theatre department (the Ufa State Academy of Arts named by Zagir Ismagilov) for students mastering at theatre critics and directors courses. Developed and tested teaching method to the analysis of drama. The method of training in the analysis of the drama is developed and approved. Features of specifics formation of the concepts «conflict» and «contradiction» in the context of philosophy and art are considered. The main content of the specified concepts, their fundamental difference and a dialectic ratio is disclosed, and their role in the course of knowledge and training is emphasized. The general model of interaction of a contradiction and the conflict is developed.

Practical significance. The article can be interesting and useful to teachers of creative and humanitarian universities, as well as directors, playwrights and theater critics.

Keywords: artistic conflict, contradictions, the substantial conflict, anti-nomic contradiction, catharsis, the synthesis of opposites, world perception, professional skills.

DOI: 10.17853/1994-5639-2016-2-94-110

Известно, что многие новые формы постижения и осмысления мира сначала зарождаются в искусстве, а лишь потом развиваются в философско-научной, научно-теоретической сферах и в определенной мере стимулируют это развитие. Этой тематике посвящен целый ряд глубоких и ценных работ. Однако недостаточно проработанными представляются следующие вопросы: каковы основания, глубинные причины подобного явления в духовной культуре; как такие идеи могут применяться методологически и инструментально в исследовании конкретных объектов; каковы практические (в частности – педагогические) следствия признания подобного положения дел?

Рассмотрению этих проблем и посвящается данная статья.

Особую, предвосхищающую роль искусства по отношению к теоретическому, в особенности к философскому, познанию наиболее активно обосновывал Ф. В. Й. Шеллинг, который писал: «Искусство служит прообразом нации, <...> оно достигло того, к чему нация только еще должна прийти» [36, с. 481]. Эта позиция поддерживается целым рядом видных мыслителей прошлого и современности, в ее поддержку приводится обширный материал из истории культуры, демонстрирующий факты предвосхищения новыми художественными течениями мировоззренческих идей и научных парадигм [7, 10, 13, 18, 21, 33]. Полагаем, что данное явление в духовной культуре, реальность которого мы вполне признаем, может быть глубже осмыслено и обосновано при раскрытии его содержательной связи с процессами индивидуального творчества.

Прежде всего отметим многообразные подтверждения тому, что продукты успешных творческих актов первоначально осознаются творцом в форме некоторых образов, т. е. чувственно оформленных «предметов» в нашей психике. Описания подобных «озарений» и «инсайтов» содержатся во множестве публикаций по проблемам творчества. Однако исключительно важно то, что это не «первичные» чувственные образы реальных предметов, а «вторичные», насыщенные социально-культурными смыслами.

Символический и аллегорический характер эвристически значимых образов отмечают даже в таких экзотических сферах постижения творчества, как «практическая интуиция» и «творческие сновидения» [6, 9, 14, 27, 38]. А предметно-чувственный образ, насыщенный социально-культурными, духовными смыслами, в большей или меньшей степени носит эстетически-художественный характер. Как утверждал А. Ф. Лосев, «художественная форма – тождество отвлеченного смысла и чувственного качества» [23, с. 110].

Эстетический элемент научного творчества отмечается и в классических работах А. Пуанкаре и Ж. Адамара, посвященных интуиции в научных открытиях математиков [1, 26].

Почему же не только идеи художественных произведений, но и научные, технические, социальные и иные творческие прозрения возникают как эстетические образы? Ответ в том, что эти эстетико-символические образы обладают большой динамичностью и пластичностью, многомерностью, универсальностью и связаны со всеми сферами жизни, восприимчивы к противоречиям, способны в наглядной форме демонстрировать единство, синтез противоположностей. Подобный диалектический синтез часто отвергается логико-теоретическими «фильтрами» сознания, хотя, с нашей точки зрения, именно разрешение диалектического противоречия в целостном, логико-эстетическом образно-ценностном мышлении и является сущностью и механизмом творческого акта [29, с. 55–56].

Тем не менее необходимо осмыслить различные виды и формы данного диалектического противоречия для углубления нашего понимания как человеческого творческого процесса, так и личностной и общественной жизни вообще.

Особое значение в этом плане может иметь изучение проявлений противоречий в искусстве, где они, отражая реальную жизнь, часто представлены в наиболее яркой форме художественного конфликта. Наиболее развернутым процессуально, наглядно демонстрирующим процессы движения и разрешения противоречия является конфликт в драматическом искусстве. Категория «конфликт» – центральная в поэтике и теории драмы.

В обнажении противоречия видят сущность драмы (трагедии) и известные философы. Так, Ф. В. Й. Шеллинг задавался вопросом: «Как разум греков мог вынести противоречия, заключенные в их трагедиях...» [36, с. 83], а Ф. Ницше писал об открытии «двойственности, данной в самом происхождении и существовании греческой трагедии как выражении двух переплетенных между собой художественных инстинктов – аполлонического и дионисийского» [25, с. 101].

Л. С. Выготский также подчеркивал, что «драма обычно в качестве своего материала избирает борьбу», и выделял в трагедии «тройное противоречие» – фабулы, сюжета и действующих лиц [8]. Философ и драматург Ж. П. Сартр считал необходимым ставить героя драмы в «пограничную ситуацию» выбора альтернатив, включающих смерть, когда «свобода обнаруживается в наивысшей степени, поскольку она готова даже погибнуть, лишь бы утвердить себя» [28, с. 92–94]. Более того, некоторые исследователи (Х. Хоулгейт, Ф. Лаку-Лабарт, П. Зонди) сами идеи спекулятивной диалектики выводят из воздействия драматического искусства – трагедии, поскольку, по их мнению, как пишет Е. А. Найман, «трагическое противоречие предлагает модель диалектического разрешения философских противоречий *par excellence*» [24, с. 338].

Таким образом, представляется вполне обоснованной возможность углубить искусствоведческое понимание художественного конфликта и вместе с тем расширить, обогатить и конкретизировать философские концепции диалектических противоречий на материале драматического искусства.

Наше внимание привлекает, в первую очередь, искусствоведческая концепция «субстанциональных конфликтов», не имеющих явного разрешения в развязке произведения. А. П. Скафтымов [32] и Б. И. Зингерман [15], обращаясь к драматическим произведениям А. П. Чехова, отмечали, что в отличие от «классической драмы» источником конфликта является не борьба героев, а «уклад жизни» как таковой, устройство самой действительности. А. В. Е. Хализев делит художественные конфликты на два типа – «казусные» и «субстанциональные» [35]. Первые близки к пониманию драматической «коллизии» по Г. В. Ф. Гегелю: они возникают в общей рамке гармонического мироустройства, имеют частные, временные, локальные причины, содержат в себе предпосылки «снятия» и «опосредствования», т. е. разрешения возникшего противоречия, восстанавливающего нарушенную гармонию [11, с. 213–214]. Вторые связаны с вечными принципами и законами мироустройства, они уходят корнями не в чью-то злую волю или конкретную ситуацию, а во внутренне неустранимо противоречивое бытие.

Проявления подобных «вечных» неразрешимых конфликтов можно увидеть уже в древнегреческой трагедии, в творчестве У. Шекспира и Ф. Шил-

лера, но наиболее явно они отображаются и воплощаются в «новой драме» на рубеже XIX–XX вв. (Г. Ибсен, А. П. Чехов), а далее – в современной драматургии, в том числе в интеллектуальной драме, которую философы называют «экзистенциалистским театром» (Ж. П. Сартр, А. Камю), театре абсурда (С. Беккет, Э. Ионеско), в произведениях западных (Г. Пинтер, Ж. Жене) и отечественных (Л. С. Петрушевская, Н. В. Коляда и др.) драматургов. Здесь меняется само представление о драматическом начале. Источник драматизма – не некое экстраординарное событие, или особая ситуация, или уникальный герой (как в «старой» драме), а обыкновенное, обыденное, повседневное течение жизни. «Люди обедают, только обедают, а в это время...» происходит то, что М. Метерлинк метко назвал «трагедией каждого дня». Конфликт вечен и неразрешим, он больше и шире, чем ситуация и судьба персонажей пьесы, он существует еще до ее начала и не разрешается в ее пределах, а продолжает существовать и после ее завершения (яркий пример – финалы пьес А. П. Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры»).

Поэтика драматургии XX в. опирается на эстетику «отрезка жизни», применяет так называемые «открытые финалы» (а иногда – и множественность возможных финалов), исходит из принципов художественного равноправия всех манифестаций жизни. Устойчивые и глубинные жизненные конфликты (называемые «чеховскими») замедлили движение сюжета, лишили действие поступательного стремления к развязке, перенесли активность персонажей во внутренний план.

Если персонажи А. П. Чехова часто драматически активны в духовном, нравственном плане, то персонажи Л. С. Петрушевской и в особенности Н. В. Коляды во многом духовно пассивны.

Очевидно, что в случае «субстанциональных» противоречий мы имеем дело не с гармоничным, а с дисгармоничным, диссонансным, изначально и постоянно трагическим восприятием жизни и мира. Это – не диалектика гераклитовско-гегелевского типа, постоянно видящая за трагизмом отрицание – возрождение в «снятии» как одновременном «преодолении и сохранении» в единстве итогового синтеза противоположностей.

В силу ряда исторических и культурных обстоятельств, отечественной философии сегодня ближе именно этот тип диалектики, или ее отрицание вообще. Но в истории философии сложился и другой тип диалектики, исходящей из вечных и трагических неразрешимых противоречий, который можно назвать «антиномистической диалектикой».

Именно данные философские концепции методологически плодотворны для осмысления субстанциональных противоречий драмы конца XIX – начала XX вв., и следует согласиться с использованием литературоведом А. Г. Коваленко понятия «антиномия», введенным И. Кантом, для

более глубокого осмысления художественного конфликта в русской литературе XX в. [17]. Однако антиномистическая диалектика значительно многообразнее, чем учение И. Канта о познавательных антиномиях как неразрешимых противоречиях, в которые впадает «чистый разум», стремясь перейти от внешних явлений к пониманию внутреннего, существенного, т. е. «вещей самих по себе». По И. Канту, «антиномия – не выдуманная произвольно, но основанная в природе человеческого разума, поэтому неизбежная и бесконечная...» [16, с. 232]. Однако антиномии И. Канта входят в целую традицию подобной диалектики – это «отрицательная» диалектика «апорий» Зенона Элейского и скептиков, раннехристианские учения Тертуллиана, Августина Блаженного и Дионисия Ареопагита, буддистская диалектика «пустоты» (шуньявада) Нагарджуны и ряд других.

Если Ф. В. Й. Шеллинг и Г. В. Ф. Гегель, а затем – П. В. Флоренский, А. Ф. Лосев, К. Маркс, советские философы (Э. В. Ильенков, Г. С. Батищев) развивали диалектику синтеза, единства противоположностей, то «кантианская реставрация» вернулась к идеям «антиномизма» – у А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Особое место здесь занимает «патетическая диалектика» С. Кьеркегора, противопоставляемая гегелевской и отвергающая «опосредствование» и «снятие». «Датский Сократ» считал, что любой выбор в вечно полярных жизненных ситуациях («либо – либо») все равно приведет к разочарованию и отчаянию. Решение – парадоксальный и «ничем не объяснимый» скачок в области религиозной веры. Пример этого – жертва Авраама, ничем не оправданная «мудростью мира сего», но делающая его не эпическим «героем», но «рыцарем веры». Как пишет С. Кьеркегор: «Однако Авраам верил и не сомневался, он верил в противоречие» [20, с. 26].

«Трагическая», «негативная», «критическая», «антиномистическая», «интуитивная» и иные версии диалектики неразрешимых, неустранимых и вечных противоречий, отражающих уже не столько ограниченность познавательных возможностей, сколько непримиримые и грозные антиномии жизни человека и общества, дисгармоничное устройство мироздания развивались в XX в. такими мыслителями, как неогегельянцы Ж. Валь, А. Кожев во Франции, иррационалист Р. Кронер и экзистенциалист К. Ясперс в Германии, Н. А. Бердяев, И. А. Ильин и С. Л. Франк в России.

Более глубокое осмысление искусства, субстанциональных противоречий драмы с учетом концепций и категорий данного типа диалектики представляется весьма перспективным для эстетики, искусствоведения. Однако и художественный конфликт может стать важным источником философского постижения проблемы противоречия. В частности, это касается «яблока раздора» между «диалектикой синтеза» и «антиномистической диалектикой» – проблемы разрешения противоречий. Ведь взаимное

неприятие этих двух типов диалектики связано именно с обвинениями либо в «оправдании» и «сглаживании» трагизма жизни через «опосредования» и «синтезы», либо в бессильной и пассивной фиксации неустранимых противоречий. При этом если на тенденции к признанию разрешимых в диалектических синтезах противоречий лишь частными проявлениями более глубоких и разрешаемых лишь в некоем запредельном Абсолюте у самого Г. В. Ф. Гегеля, в частности, в его анализе «несчастливого сознания» [11, с. 112], а также «несчастливых» и «печальных» коллизий, перед которыми подлинное искусство «склоняться не должно» [12, с. 218], уже обращали внимание [5], то принципы и пути разрешения антиномистических противоречий выглядят очень неясными (переход к вере, «великий отказ», полное отрицание, моральное осмысление). Как пишет С. Л. Франк, речь идет здесь об «обоснованном на твердом решении и самоочевидно ясном узрении – свободном витании в середине или в единстве двух [противоположных. – Г. В. и С. С.] познаний – о витании, которому как раз открывается последняя истина» [34, с. 313].

Полагаем, что раскрытие определенных схем разрешения антиномистических противоречий покажет значительно больше, чем обычно предполагается единством двух типов диалектики. И «умным предметом» (М. К. Мамардашвили) для этого могут стать именно субстанциональные противоречия в драматическом искусстве.

Так, уже в древнегреческой трагедии (у Эсхила, Софокла, Эврипида) неизбежная гибель и кара героя в борьбе с всемогущим фатумом была, по мнению Ф. В. Й. Шеллинга, утверждением человеческой свободы и чести, ибо «в самой гибели выражается свободная воля человека» [36, с. 39]. Поражения героев У. Шекспира («Гамлет», «Отелло», «Король Лир») и Ф. Шиллера («Разбойники», «Коварство и любовь», «Дон Карлос») также означают и их духовно-нравственную победу.

Но наиболее значим здесь опыт «новой драмы» рубежа XIX–XX вв., современной драмы: отсутствие подлинных героев, поскольку персонажи – обычные и даже слабые личности; отсутствие значимых событий – обыденная жизнь; наконец, замедление или почти полное отсутствие движения, действия в традиционном смысле, с отсутствием кульминации и развязки, с открытым финалом. Как же возможен здесь «катарсис», очищающее воздействие искусства? Очевидно, что ни «сопереживание» с подобными «негероями» в их часто недостойных и малозначимых поступках, ни эффект ожидания и узнавания итогов отсутствующего «действия» в развязке не могут обеспечить воздействия драматического произведения на зрителя по Аристотелю как «совершающее посредством сострадания и страха очищение (catharsis) подобных страстей» [3, с. 651].

Здесь мы можем опираться на три значимые для нашей работы концепции: «эффект монтажа», открытый кинорежиссером Л. В. Кулешовым; «сверх» или «над» сознание как состояние осуществления творческого акта; роли «автора» и «героя» в художественном произведении по М. М. Бахтину.

Метод монтажа Л. В. Кулешов охарактеризовал следующим образом: «Из двух кадров возникло новое понятие, новый образ, не заключенный в них – рожденное третье ... По воле режиссера монтаж придает различный смысл содержанию» [19, с. 40]. Именно автор и режиссер современной драмы так «монтируют» – соединяют и сопоставляют, соотносят в различных ракурсах качественно отличные аспекты «художественного бытия», что «неподвижный» по фабуле спектакль обретает иную динамику – не от действий героев, но от восприятия зрителем их и ситуаций с разных сторон.

А эту возможность «увлечь души» зрителей в аристотелевский катарсис без привлечения их внимания к действиям, борьбе героев дает отмеченное М. М. Бахтиным соотношение «автора» (мы добавим здесь и режиссера) и «героя» в художественном произведении.

По М. М. Бахтину, «живые моменты, участники события произведения» – это «герой» и «автор-зритель» (т. е. зрителя он связывает не с «героем», а именно с «автором», что принципиально важно). «Герой» для «автора-зрителя» – принципиально «другой», воспринимаемый *извне*, а не объект для отождествления. Как пишет М. М. Бахтин: «Только другой как таковой может быть ценностным центром художественного видения, а следовательно, и героем произведения, только он может быть существенно оформлен и завершен...» [4, с. 163]. А вот «автор» как организующий и оформляющий компонент произведения, по мнению М. М. Бахтина, занимает другую позицию: «Автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и дальше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно, и в этом всегда определенном и устойчивом избытке видения и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого – как героев, так и совместного события их жизни, то есть целого произведения» [4, с. 14]. Этим избытком видения жизни и делится автор со зрителем, позволяя ему не просто (как в реальной жизни) сопереживать героям, а понять, почувствовать общий смысл художественного произведения, ситуации, со-бытия. Это и есть сущность катарсиса как разрешения диалектического противоречия, как усмотрение невыразимого в рассудочных понятиях высшего смысла и единства трагически несовместимых противоположностей, «вечного» конфликта. При этом катарсис – явление эстетическое по своей природе, причем не

только в искусстве. Дело в том, что любой творческий акт синтеза противоположностей (в том числе и в плане усмотрения высшего смысла их несовместимости) происходит не на уровне бес- и подсознательного (т. е. биологических и социальных стереотипов и автоматизмов), а на уровне сверх- или надсознательного [2, 30], реализующего творчество как целостное, всецело культурное мышление на уровне принципиальных порождающих схем и норм культуры.

Таким образом, субстанциональный художественный конфликт приводит в современной драме к катарсису не через развязку или прямой синтез, а через монтажное сопоставление различных пластов бытия выходом зрителя при содействии «автора», т. е. общего устройства произведения во вспышке сверхсознания на новый – высший и иной – уровень отношения к этому конфликту и к Бытию в целом.

Можно согласиться с Ф. Ницше, считавшим: «Метафизическое утешение, с которым ... нас отпускает всякая истинная трагедия, то утешение, что жизнь в основе вещей, несмотря на всю смену явлений, несокрушимо могущественна и радостна...» [25, с. 81]. Подобным образом характеризуют «последнее слово» философии Аристотеля «в целом» как эйдетический катарсис А. Ф. Лосев и А. А. Тахо-Годи: «Трагическое очищение в том и заключается, что гибель героев пробуждает в нас ощущение высшей справедливости и сознание высшей действительности, которая не смогла прямым и буквальным способом осуществиться в материальной жизни, но зато осуществилась косвенно» [22, с. 362].

Подобный катарсис есть особая развязка художественного конфликта, специфическая форма разрешения противоречия не путем изменения способов его проявления или развитием его внутреннего содержания, но путем трансформации перехода в иное, высшее смысловое измерение [30, с. 122–123]. Именно так разрешаются в искусстве принципиально неразрешимые субстанциональные конфликты.

Получается, что осмысление драматического искусства в его новых формах дает философии модель разрешения вечных антиномистических противоречий жизни и бытия как бесконечного процесса поиска решений нерешаемых проблем и нового видения жизни и ее смысла.

Как в процессе обучения, так и в системе образования в целом художественно-эстетическое видение мира играет принципиально важную роль, поскольку способствует формированию гармоничного и целостного мировосприятия, эвристического аспекта в процессе познания, обучения и освоения профессии.

Поскольку в процессе обучения и более качественного усвоения материала целесообразно использовать наглядную модель, то можно пред-

ложить разработанную нами универсальную модель конфликтообразования, так как искусство есть модель жизни.

На рисунке представлена схема формирования конфликта из противоречий с эстетических позиций как универсальной модели конфликтообразования с помощью технологии дидактического дизайна [37]: ЭС 1, 2, 3...n – экстраординарные события как источник драматизма; ОС 1, 2, 3...n – обыденные события как источник драматизма; КН 1, 2, 3...n – неразрешимый конфликт; КР 1, 2, 3...n – разрешимый конфликт; У 1, 2, 3...n – «узел» перехода противоречия в конфликт; сценическое время – время спектакля; индивидуальное время реципиента искусства – время зрителя (в идеале совпадает со временем спектакля); авторское (демиургово, художественное) время – образ времени в произведении.

Данная модель оказывается результативной практически, в особенности для обучения и работы драматургов, режиссеров и театроведов. В процессе сюжетостроения драматург конструирует событийные линии таким образом, чтобы противоречия, заявленные в пьесе, логично и убедительно перерастали в конфликт. Так, например, в трагедии У. Шекспира «Король Лир» недовольство Гонерильи, старшей дочери Лира, поведением свиты своего отца и, как следствие, демонстративный отказ от встречи с ним – это противоречие, а ссора Лира и Гонерильи, его горечь, гнев, разочарование и поспешный отъезд – это перерастание противоречий в открытый конфликт.

Здесь мы наблюдаем разрешимый конфликт (КР), когда Лир, убедившись в ошибочности своих прежних взглядов и двуличии старших дочерей, утверждает в мысли, что ценность человека определяется не его социальным статусом и материальным положением, а исключительно внутренними свойствами.

В случае с неразрешимым конфликтом (КН) целесообразно привести пример из драматургии А. П. Чехова. В пьесе «Дядя Ваня» опоздание профессора Серебрякова и его молодой жены Елены Андреевны к чаю можно трактовать как противоречие, уже переросшее в конфликт (конфликт 1). Сначала игнорируются правила и порядки, установленные в доме, а затем хладнокровно, без учета интересов большей части семейства (и, главное, дочери Серебрякова от первого брака Сони), предлагается продать все имение. Однако в случае с КН дело не ограничивается только противостоянием Войницкого (дяди Вани) и его зятя – профессора Серебрякова. Речь идет о глобальном диссонансе в укладе жизни как таковом, который не дает реализоваться талантам Войницкого и, наоборот, парадоксально способствует удаче и успеху бездарных серебряковых.

Такой разбор пьес (и не только классических) помогает в обучении драматургов, режиссеров и театроведов, способствуя формированию не только образного, но и конструктивно-аналитического мышления, столь необходимого для создания захватывающей истории.

Данный подход был успешно апробирован при обучении студентов-театроведов и режиссеров Уфимской государственной академии искусств имени Загира Исмагилова на протяжении более чем двадцати лет, а в последние два года – на Республиканском семинаре-лаборатории современной драматургии и режиссуры, который проходил при поддержке Министерства культуры, Союза театральных деятелей и Центра современной драматургии и режиссуры Республики Башкортостан.

В результате проделанной работы за период с 2004 по 2015 г. 5 выпускников-театроведов из 17 (29,4%) в настоящее время обучаются в аспирантуре по специальностям «театроведение», «культурология», «литературоведение», «история», а в рамках занятий семинара-лаборатории 5 молодых драматургов из 21 (23,8%) были удостоены дипломов участников и лауреатов Всероссийских конкурсов драматургии, что, на наш взгляд, является прямым доказательством продуктивности предлагаемого подхода.

Таким образом, очевиден не только философско-теоретический, но и педагогический аспект данного исследования: лишь приобщение к художественно-эстетическому видению мира формирует подлинно целостное, творческое, здоровое сознание человека и является значимой частью не только общекультурной, но и профессиональной подготовки высшего уровня.

*Статья рекомендована к публикации
д-ром филос. наук, проф. С. З. Гончаровым*

Литература

1. Адамар Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики. Москва: Советское радио, 1970. 152 с.
2. Аллавердян А. Г., Мошкова Г. Ю., Юревич А. В., Ярошевский М. Г. Психология науки: учебное пособие. Москва: Флинта, 1998. 312 с.
3. Аристотель. Сочинения: в 4 т. Москва: Мысль, 1983. Т. 4. 830 с.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 424 с.
5. Валь Ж. «Несчастное сознание» в философии Гегеля. С.-Петербург: Владимир Даль, 2006. 334 с.
6. Вейн А. М. Мозг и творчество [Электрон. ресурс] // Наука и жизнь. 1983. № 3–4. Режим доступа: <http://www.asatan.ru/library/stats.mt.htm>.
7. Волков Г. Н. Истоки и горизонты прогресса. Москва: Политиздат, 1976. 336 с.
8. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва: Педагогика, 1987. 335 с.

9. Гарфилд П. Творческие сновидения. Москва: Евразия, 1996. 373 с.
10. Гачев Г. Д. Книга удивлений, или Естествознание глазами гумани-тария, или Образы в науке. Москва: Педагогика, 1991. 272 с.
11. Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Москва; Ленинград: Социально-экономи-ческая литература, 1959. Т. 4. 488 с.
12. Гегель Г. В. Ф. Сочинения: в 4 т. Москва: Искусство, 1968. Т. 1. 330 с.
13. Гулыга А. В. Искусство в век науки. Москва: Наука, 1978. 184 с.
14. Дэй Л. Самоучитель по развитию интуиции: пер. с англ. Москва: АСТ: Астрель, 2005. 208 с.
15. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. Москва: Наука, 1988. 384 с.
16. Кант И. Прологомены. Москва; Ленинград: ОГИЗ, 1934. 379 с.
17. Коваленко А. Г. Очерки художественной конфликтологии: Антино-мизм и бинарный архетип в русской литературе XX века. Москва: РУДН, 2010. 490 с.
18. Кузнецов Б. Г. Этюды о меганауке. Москва: Наука, 1982. 136 с.
19. Кулешов Л. В., Хохлова А. С. 50 лет в кино. Москва: Искусство, 1975. 303 с.
20. Кьеркегор С. Страх и трепет. Москва: Республика, 1993. 384 с.
21. Лихачев Д. С. Принцип историзма в изучении литературы / Взаи-модействие наук при изучении литературы. Ленинград: Наука, 1981. С. 89–101.
22. Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон. Аристотель. Москва: Мол. гвар-дия, 1993. 383 с.
23. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. Москва: Мысль, 1995. 940 с.
24. Найман Е. А. Древнегреческая трагедия как источник спекулятив-ного мышления // ЕХОЛН (Schole). Философское антиковедение и классичес-кая традиция. 2015. Т. 9. № 2. С. 331–338.
25. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Москва: Мысль, 1997. Т. 1. 704 с.
26. Пуанкаре А. О науке: пер. с франц. Москва: Наука, 1983. 560 с.
27. Ротенберг В. С. Психофизиологические аспекты изучения творчест-ва / Художественное творчество: сборник. Ленинград: Наука, 1982. С. 53–72.
28. Сартр Ж. П. К театру ситуаций / Как всегда – об авангарде: антоло-гия французского театрального авангарда. Москва: Союзтеатр, 1992. С. 92–94.
29. Семенов С. Н. Развитие творческих способностей в процессе обуче-ния (философско-методологические проблемы). Уфа: Гилем, 1998. 147 с.
30. Семенов С. Н. Творческое мышление (сущность, механизмы, пути оптимизации). Уфа: РИО БашГУ, 2005. 144 с.
31. Симонов П. В. «Сверхзадача» художника в свете психологии и нейрофизиологии // Психология процессов художественного творчества / Отв. ред. Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов. Ленинград: Наука, 1980. С. 40–42.
32. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. Москва: Художественная литература, 1972. 543 с.
33. Уайтхед А. Избранные труды по философии: пер. с англ. Москва: Прогресс, 1990. 720 с.
34. Франк С. Л. Сочинения. Москва: Правда, 1990. 608 с.

35. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. Москва: Искусство, 1978. 240 с.
36. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: в 2 т. Москва: Мысль, 1987. Т. 1. 637 с.
37. Штейнберг В. Э. Дидактическая многомерная технология + дидактический дизайн (поисковые исследования). Уфа: БГПУ, 2007. 136 с.
38. Krippner S. Dreams and Creativity / Encyclopedia of Creativity. San Diego: Academic Press, 1999. Vol. 1. P. 591–596.

References

1. Hadamard J. Issledovanie psihologii processa izobretenija v oblasti matematiki. [The psychology of the process of the invention in the field of mathematics]. Moscow: Publishing House Sovetskoe radio. [Soviet Radio]. 1970. 152 p. (In Russian)
2. Allakhverdyan A. G., Moshkov G. Y., Yurevich A. V., Yaroshevsky M. G. Psihologija nauki. [The psychology of science]. Moscow: Publishing House Flinta. 1998. 312 p. (In Russian)
3. Aristotle. Sochinenija. [Writings]. In 4 volumes. V. 4. Moscow: Publishing House Mysl'. [Thought]. 1983. 830 p. (In Russian)
4. Bakhtin M. M. Jestetika slovesnogo tvorcestva. [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Publishing House Iskusstvo. [Art]. 1979. 424 p. (In Russian)
5. Val J. «Neschastnoe soznanie» v filosofii Gegelja. [«Unhappy consciousness» in Hegel's philosophy]. St.-Petersburg: Publishing House Vladimir Dahl, 2006. 334 p. (In Russian)
6. Wayne A. The brain and creativity. *Nauka i zhizn'*. [Science and Life]. 1983. № 3–4. Available at: <http://www.asatan.ru/library/stats.mt.htm>. (In Russian)
7. Volkov G. N. Istoki i gorizonty progressa. [Sources and horizons of progress]. Moscow: Publishing House Politizdat, 1976. 336 p. (In Russian)
8. Vygotsky L. S. Psihologija iskusstva. [Psychology of art]. Moscow: Publishing House Pedagogika. [Pedagogy]. 1987. 335 p. (In Russian)
9. Garfield P. Tvorcheskie snovidenija. [Creative dreams]. Moscow: Publishing House Evrazija. [Eurasia]. 1996. 373 p. (In Russian)
10. Gachev G. D. Kniga udivlenij, ili Estestvoznanie glazami gumanitarija, ili Obrazy v nauke. The book of surprises, or science through the eyes of a scholar, or images in science. Moscow: Publishing House Pedagogika. [Pedagogy]. 1991. 272 p. (In Russian)
11. Hegel G. W. F. Sochinenija. [Writings]. Moscow-Leningrad: Social'no-jeconomicheskaja literature. [Social and Economic Literature]. 1959. Vol. 4. 488 p (In Russian)
12. Hegel G. W. F. Sochinenija. [Writings]. In 4 volumes. Vol. 1. Moscow: Publishing House Iskusstvo. [Art]. 1968. 330 p. (In Russian)
13. Gulyga A. B. Iskusstvo v vek nauki. [Art in the age of science]. Moscow: Publishing House Nauka. [Science]. 1978. 184 p. (In Russian)
14. Day L. Samouchitel' po razvitiju intuiicii. [Tutorial on the development of intuition]. Translated from English. Moscow: Publishing House AST; Astrel', 2005. 208 p. (In Russian)

15. Zingerman B. I. *Teatr Chehova i ego mirovoe znachenie*. [Theatre of Chekhov and his world]. Moscow: Publishing House Nauka. [Science]. 1988. 384 p. (In Russian)
16. Kant I. *Prolegomeny*. [Prolegomena]. Moscow-Leningrad: Ob'edinenie gosudarstvennyh knizhno-zhurnal'nyh izdatel'stv. [Union of the state book and journal publishing houses]. 1934. 379 p. (In Russian)
17. Kovalenko A. G. *Oчерки hudozhestvennoj konfliktologii: Antinomizm i binarnyj arhetip v russkoj literature HH veka*. [Essays on the art of conflict: the Antinomy and the binary archetype in Russian literature of the twentieth century]. Moscow: Rossijskij universitet druzhby narodov. [Peoples' Friendship University of Russia]. 2010. 490 p. (In Russian)
18. Kuznetsov B. G. *Jetjudy o meganauke*. Sketches on mega-science. Moscow: Publishing House Nauka. [Science]. 1982. 136 p. (In Russian)
19. Kuleshov L. V., Khokhlova A. S. *50 let v kino*. [50 years in cinema]. Moscow: Publishing House Iskusstvo. [Art]. 1975. 303 p. (In Russian)
20. Kierkegaard S. *Strah i trepet*. [Fear and trembling]. Moscow: Publishing House Respublika. [Republic]. 1993. 384 p. (In Russian)
21. Likhachev D. S. *Princip istorizma v izuchenii literatury*. [The principle of historicism in the study of literature]. *Vzaimodejstvie nauk pri izuchenii literatury*. [Interaction of sciences in the study of literature]. Leningrad: Publishing House Nauka. [Science]. 1981. P. 89–101.
22. Losev A. F., Tahoe Godi A. A. *Platon. Aristotel'*. [Plato. Aristotle]. Moscow: Publishing House Molodaja gvardija. [Young Guard]. 1993. 383 p. (In Russian)
23. Losev A. F. *Form. Stil'. Vyrazhenie*. [Style. Expression]. Moscow: Publishing House Mysl'. [Thought]. 1995. 940 p. (In Russian)
24. Naiman E. A. *Ancient Greek tragedy as a source of speculative thinking*. EXOAH (Schole). *Filosofskoe antikovedenie i klassicheskaja tradicija*. [Ancient philosophy and the classical tradition]. 2015. Vol. 9. № 2. P. 331–338. (In Russian)
25. Nietzsche F. *Sochinenija*. [Writings]. In 2 volumes. V. 1. Moscow: Publishing House Mysl'. [Thought]. 1997. 704 p. (In Russian)
26. Poincare H. *O nauke*. [About science]. Translated from French. Moscow: Publishing House Nauka. [Science]. 1983. 560 p. (In Russian)
27. Rotenberg V. S. *Psihofiziologicheskie aspekty izuchenija tvorcestva / Hudozhestvennoe tvorcestvo*. [Physiological aspects of the study of creativity]. Leningrad: Publishing House Nauka. [Science]. 1982. P. 53–72. (In Russian)
28. Sartre J. P. *K teatru situacij*. [To the theater of situations]. *Kak vseгда – ob avangarde: antologija francuzskogo teatral'nogo avangarda*. [As always – about the avant-garde: an anthology of French theatrical avant-garde]. Moscow: Publishing House Sojuzteatr, 1992. P. 92–94. (In Russian)
29. Semenov S. N. *Razvitie tvorcheskih sposobnostej v processe obuchenija (filosofsko-metodologicheskie problemy)*. [Development of creative abilities in the process of education (philosophical-methodological problems)]. Ufa: Publishing House Gilem, 1998. 147 p. (In Russian)
30. Semenov S. N. *Tvorcheskoe myshlenie (sushhnost', mehanizmy, puti optimizacii)*. [Creative thinking (the essence, mechanisms, ways of optimization)].

Ufa: Bashkirskij gosudarstvennyj universitet. [Bashkir State University]. 2005. 144 p. (In Russian)

31. Simonov P. V. «Sverhzadacha» hudozhnika v svete psihologii i ne-rofiziologii. [The most important task of the artist in the light of psychology and neurophysiology]. Psihologija processov hudozhestvennogo tvorcestva. [Psychology of the processes of artistic creation]. Ed. by B. S. Meilach, N. A. Khrenov. Leningrad: Publishing House Nauka. [Science]. 1980. P. 40–42. (In Russian)

32. Skaftymov A. P. Nravstvennye iskanija russkih pisatelej. [Moral quest of the Russian writers]. Stat'i i issledovanija o russkih klassikah. [Articles and research about Russian classics]. Moscow: Chudozhestvennaja literature. [Fiction]. 1972. 543 p. (In Russian)

33. Whitehead A. Izbrannye trudy po filosofii. [Selected works on philosophy]. Translated from English. Moscow: Publishing House Progress, 1990. 720 p. (In Russian)

34. Frank S. L. Sochinenija. [Writings]. Moscow: Publishing House Pravda. [True]. 1990. 608 p. (In Russian)

35. Helisev V. E. Drama kak javlenie iskusstva. [Drama as an art]. Moscow: Publishing House Iskusstvo. [Art]. 1978. 240 p. (In Russian)

36. Schelling F. V. J. Sochinenija v 2 tomah. [Writings in 2 volumes]. Vol. 1. Moscow: Publishing House Mysl'. [Thought]. 1987. 637 p. (In Russian)

37. Shteinberg V. E. Didakticheskaja mnogomernaja tehnologija + didakticheskij dizajn (poiskovye issledovanija). [Didactic multidimensional technology + didactic design (exploratory studies)]. Ufa: Bashkirskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet. [Bashkir State Pedagogical University]. BGPU, 2007. 136 p. (In Russian)

38. Krippner S. Dreams and Creativity. Encyclopedia of Creativity. Vol. 1. San Diego: Academic Press. 1999. P. 591–596. (Translated from English)