

УДК 008

<https://orcid.org/0000-0001-7551-7504>

Н. А. Барабаш

### Герой разного времени (цикличность постоянного в художественной культуре)

Для цитирования: Барабаш Н. А. Герой разного времени (цикличность постоянного в художественной культуре) // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 1 (112). С. 191-197.  
DOI 10.20323/1813-145X-2020-1-112-189-195

В статье рассматривается категория *циклов*, которые отражают процессы преемственности и в то же время разности, несхожести героев художественной литературы разных временных периодов. Автор считает, что всякий цикл не возвращается в исходную точку, чем обуславливается противоречие и несхожесть героев, как бы ни были они «замешаны» из похожих авторских пристрастий. Большую роль здесь играют одиночество героя и испытания, сквозь которые проводит его писатель. Художественное истолкование цикличности отстоит от математики, основ информатики и других наук, но принцип времени и его количества становится очень похож. Вводится понятие универсума времени, через которое, как сквозь призму времени и его кода, рассматриваются герои произведений разных исторических периодов. Предложенный принцип цикличности позволяет более полно и объемно анализировать героев с точки зрения их исторической эволюции, а также в русле более диалектического понимания времени, в котором жили, действовали и развивались герои.

Пример с Еврипидом – то самое ключевое и распространенное на все времена событие, которое стало если не азбукой в мировой драматургии, то, по крайней мере, выразителем всех возможных перипетий драмы. Однако с поправкой на исключительность. Но нас в этой статье и интересует более всего именно мера исключительности, которая позволяет и выявить такое произведение, где герой олицетворяет время, и определить ведущие тенденции этого времени. То есть образуется некая замкнутая система, где время и герой составляют жесткий сплав. А далее – и смерть, и избирательность происходящего у Еврипида так или иначе проецируются на будущее, экстраполируя идеи, заложенные греческим автором, на все пространство мировой драматургии. И в этом смысле цикличность становится важной точкой отсчета в том, кто есть герой, каков он и в каком историческом пространстве находится.

Ключевые слова: герой, художественная литература, коды времени, пространство, реальность, категория, социум, цикл, круг, восприятие, испытание, смерть, искушение, любовь, власть, деньги, творчество.

N. A. Barabash

### Hero of different time (circularity of constant in artistic culture)

The article deals with the category of cycles that reflect the processes of continuity and at the same time the differences, non-existence of heroes of fiction of different time periods. The author believes that every cycle does not return to the starting point and thus causes contradiction and incoherence of heroes, however they are «involved» from similar copyright addictions. A big role here is played by the loneliness of the hero and the trials through which he is led by the writer. The artistic interpretation of cyclicity differs from mathematics, the foundations of computer science and other sciences, but the principle of time and its quantity becomes very similar. The concept of the universal of time is introduced, through which, as through the prism of time and its code, heroes of works of different historical periods are considered. The proposed principle of cyclicity allows making a more complete and voluminous analysis of heroes from the point of view and their historical evolution, as well as in line with a more dialectical understanding of the time in which heroes lived, acted and developed.

The example with Euripide is the most key and common event for all times, which, if it did not become an ABC-book in world drama, at least it was expression of all possible peripheries of drama, however, adjusted for exclusivity. But in this article we are most interested in the measure of exclusivity, which allows us to identify such a work, where the hero represents time, and to determine the leading trends of this time. That is, some closed system is formed, where time and hero make up a rigid alloy. And then – both death and selectivity of what is happening, in Euripide's works in one way or another is projected on the future, extrapolating ideas laid down by the Greek author, on the whole space of world drama. And in this sense, cyclicity becomes an important point of reference in who the hero is, what he is, and what historical space he is in.

Keywords: hero, artistic literature, time codes, space, reality, category, society, cycle, circle, perception, test, death, temptation, love, power, money, creativity.

Древнегреческий писатель, драматург Еврипид, автор «Медеи» и не собирался скрывать или как-то камуфлировать то, что произошло в его произведении. Мать убивает своих детей! Куда уж страшнее, куда больше?! Это что, такой вызов, такой эпатаж собственного, внутреннего развития сюжетной линии, или что-то еще? Это такое надреальное прочтение домашней, локальной ситуации? Или, будучи вынесенными на подиум, став достоянием времени, эпохи, эта камерность и исчерпанность события почему-то поворачиваются таким неведомым (подчеркнем, не логичным) образом, что верить невозможно ни в реальность самого происшествия, ни в его хоть какие-то закономерности и оправдания.

Тогда что и каким образом выступает «оправдателем» такого поступка женщины? Что примиряет ее со временем, если само время так долго и так постоянно, так долгосрочно и стабильно откликается на происшедшее? Что волнует постановщиков «Медеи» в самые разные времена? Даже если отмахнуться от разности этих времен, течений и разного рода «измов», мы не сможем обойти два фактора. Первый связан с абсолютным нарушением логики и хоть какого-то логического понимания и оправдания происшедшего; второй – с неискоренимой потребностью бесконечного повтора этих обращений театров, художников, всех тех, кто так или иначе связан с нарушением общепринятого порядка вещей. А нарушение это – прежде всего прерогатива Театра. Только в нем, только там может происходить все то, что там и происходит во все долгие времена, во все бесконечные попытки проникнуть в тайну самой Медеи, в то, что ею руководило и двигало, наконец, в то, почему драма одной семьи стала нарицательным предупреждением, неким таким назиданием людям и временам.

Выходит, зря столько веков кряду бились творческие личности над разгадкой феномена Медеи? В чем существо ее мести? Что в еще больший ужас будет погружен ее муж, преступивший законы морали, верности? Но за этим последовал еще более страшный и несокрушимый акт, акт возмездия, акт вызова и протеста. А может, и еще одного момента – потребности даже таким страшнейшим образом все напоминать и напоминать о себе, о своей сущности, любви и... наказании.

Кто здесь наказывает и кто наказан? В том-то и дело, что наказавший сам (сама) оказывается наказанной. А как иначе? – муж не вернется, не воспылает новой страстью, не вспыхнет в нем никакое уже погасшее чувство, а главное – уже не будет, никогда не будет детей!

Альбер Камю, рассуждая о смерти, говорит, что «никто и в самом деле не имеет опыта смерти... В случае со смертью можно говорить разве что об опыте кого-то другого... В действительности источником ужаса является математическая непреложность события смерти» [6].

Однако здесь смерть выступает в другом качестве. Здесь поглощающая весь разум, волю и логику страсть становится той обличающей и в то же время той хоть на сколько-то оправдывающей силой, которая может вызвать страх, а заодно и сострадание. И еще – то самое понимание, которое, в силу великой греческой традиции написания трагедий, становится нормой и ожиданием смерти какого-то героя. Но смерть непременно случится, она неизбежна, и нет и намека на то наше, постсоветское (да и более раннее, конечно) настроение, что герой выживет (выплывет, оживет, очнется и т. д.). Эта естественность смерти, ее неизбежность, более того, ее конечность как итога произведения сопутствует всему нашему душевному настрою: нет, мы не щадим героя и не требуем его воскрешения от автора, но мы справляемся и смиряемся с его уходом и той цепью обстоятельств, которые приводят к такому итогу и такому выходу из жизненного круга. Это может быть тупик, вина, отмщение, результат предательства, а может и вовсе стать обратным проявлением любви и непонимания, желания свободы, свободы воли в том числе. Более того, осознаваемость героем ее неоспоримости становится тоже своеобразным знаком. И сам герой знает об этом, а главное, ведет весь ход повествования автор.

Разве не этими бескомпромиссными началами руководствуется мать, убившая детей, – той свободой воли и ее таким перекошенным пониманием, что ее поступок и ее воля к действию и свободе, а также к отмщению – все вместе приводит к неизбежному исходу. Исход в утратах, но и в восполнении какой-то внутренней брешки, связанной с предательством. Она устраняет ее и становится над реальностью, над правдивостью или условностью той ситуации, которую предлагает греческий драматург.

«Поскольку бытие и время имеют место только в событии, этому последнему принадлежит та особенность, что им человек как тот, кто внимает бытию, выстаивая в собственном времени, вынесен в свое собственное существо. Так сбывающийся, человек принадлежит к бытию», – пишет Мартин Хайдеггер, полагая, что «вместительность бытия покоится в протяжении времени» [7].

И вот проходит неизменное время, долго, противоречиво и со всякими переменами, а значит, нашим разным к нему отношением во все эпохи и периоды. И мы постепенно приходим к такой простой мысли о нашем Еврипиде. Если ему и его грекам нужны были эти страшные страсти и страдания, то почему мы можем этого не заметить и не понять? Почему нам, тоже смертным, не удастся отобразить скорбь огромной махины, которая то вращается, как маховик, и называется семьей, то расплывается в темных снах уходящего, исчезающего времени, и снова задаться вопросом: почему, зачем, за что такое наказание?! И почему, хотя все времена и все театры мира отвечают на эти вопросы по-разному, все же сходятся в одном: так надо было? Иначе мысль о возмездии не обрела бы такого внятного, такого на крещендо наполнения, которое одно только и способно осветить вопрос о наказании. И сходимость театров, всех тех, кто так или иначе прикасался к попытке ответить на вопрос о предательстве и плате за него, в одном: человечество ищет во все свои периоды развития тот оселок, тот единственно возможный ответ на человеческую уязвимость и страх за утрату. Сначала страх утраты любви, мужа, затем страх за совершенное. Или даже не так, пусть и без всякого страха, но он где-то плетется рядом, он один рождает то поле взаимодействия упрека, сострадания и свободы, которые все вместе ведут разговор о воле и правде, нравственной, тихо и чисто звучащей струне, которая не смолкает и все зовет и зовет куда-то.

И тогда следующая вырастает линия, она легка и почти незаметна, но она точно есть, она, именно она обозначает эту таинственную страсть преемственности и единой линии развития человечества: сначала древнегреческая трагедия, в которой, как оказывается, возможно и позволено все, а потом уже те редкие и те искаженные мотивы полуправды, которым тоже в науке о правилах театра находится место и объяснение. Это те самые измы, игры, абсурд и, наконец, постмодерн, которые порождают сегодняшний, изрядно помятый мир звуков и призраков, где живут страшили, не вмещающиеся в известные направления, течения, нарушающие, уже на свой лад, тот привычный порядок вещей, которого никогда не было и в помине. Уж если женщина много веков назад способна была по воле драматурга убить своих детей, таким образом рассчитываясь за предательство, то что уж говорить о деконструкциях дня сегодняшнего, где мгновение правды так искажено и так напряженно, так изломанно, что задаешься вопросом: есть ли она

вообще и каким боком причастна к театру? Зачем театр жаждет этих искажений и так настаивает на них? Зачем нужны ему ломаные линии совершенных творений о брэнности человеческой жизни, если все равно он споткнется о нарушение логики, о спутанность сознания, шизофрению (см. постмодерн), бред и главное – то пресловутое нарушение логики создания и восприятия реальности, которая на поверку оказывается никакой не реальностью, а чем-то таким, что даже в ризому и симулякр уже не может поместиться?!

Каждое время, каждый век представлял свой код и свое в совершенстве, в некоем абсолюте выражающее время произведение – Шекспир с его «Гамлетом», Сервантес с «Дон Кихотом», Шиллер и Байрон, Лермонтов, Островский, Пушкин, Гоголь, Чехов, Камю... Своего рода УНИВЕРСУМ ВРЕМЕНИ, у которого и идея, и сверхзадача хотя и отличались всегда, но лишь с поправкой на это время. А в своей сверхценности эта главная нота была неизменной, она повторялась, всякий раз иначе, по-своему, но оправдывалась эта повторяемость именно временем и предъявляемыми к нему требованиями художественного, нравственного, эстетического порядка.

Вся мировая литература имеет одну общую особенность – она как сверхпроводимость временной категории являет собой конструкцию, где запечатлевается время со всеми его особенностями, странностями и кажущимся превосходством. Так, пьеса «Гамлет» словно предвосхищает появление спустя много веков Камю с его героем и неустоявшейся его психикой, смятием, протестом, бунтарством; а щемящая прелесть иллюзий Идальго переплетается с устремлениями Чацкого построить прекрасный, справедливый мир. Гамлет как герой вообще явление редкое и опровергающее навязываемую мысль о деконструкциях и разрушении. Он «начинает» Треплева, он провоцирует «Трех девушек в голубом» советской российской писательницы Л. Петрушевской. Он некая предтеча тех героев, чьи судьбы могли пойти по иному пути, будь на то а) воля самих героев и б) иное разрешение обстоятельств внешнего порядка. Не умри отец Гамлета и задайся писательская судьба Треплева, все могло бы иметь другое развитие. Внешние обстоятельства как своего рода конфуз, который случается в жизни каждого. Зачем так надолго (так заставляет думать нас, читателей, зрителей в театре, Грибоедов) отправился Чацкий в свое путешествие, после которого не мог ни узнать близких, ни признать изменение в бывшей неве-

сте, ни принять, наконец, этот мир? Зачем его «прогнали» со сцены действия? Что хотел решить и на какие вопросы ответить с помощью своего героя? А он и отвечает: так нужно было и для развития сюжета, и для взросления характера, и просто для той провокации самой идеи, которая длилась, изгибалась, но по-своему отражала общество и перемены в нем.

Просто Чацкий не справился с новыми ощущениями и впечатлениями от них: это новое общество, где люди те же, но ведут себя по-другому, нежели прежде, не вмещается в его представления о норме. Эта самая норма многое определяет в эволюции характера каждого героя. Для одних она – ничтожно малая величина, и характер не движется, а только обрастает все новыми обстоятельствами, которые, как кажется, и двигают его. На самом же деле уже с первых своих «строк» Гамлет прозрел, ему с первой минуты все ясно, он не заблуждался относительно матери и ее линии поведения – он не приемлет ее, не занимаясь собственным преображением. Ему настолько ясна утрата не только отца, но в нравственном плане и матери, что не развитие характера Гамлета здесь важно, не надежда наша на его, может быть, спасение, но последовательное его следование к гибели, которая, как и у Еврипида, оказывается непоправимой и неминуемой. «Для ребенка архетип матери, – пишет К. Г. Юнг, – пожалуй, самый непосредственный. Но в ходе развития сознания в поле его зрения попадает также и отец, возрождая архетип, который по природе во многом противоположен архетипу матери» [8].

Утрата отца во многом спровоцировала Гамлета на все последующие действия, которые, в первую очередь, были связаны с переживаниями. Место отца, о котором пишет Юнг, должно занять человеческое общество, а место матери – семья. Не случается ни того, ни другого. Его встречи с девушкой по имени Офелия, непонятное отношение к ней, вовсе даже нелюбовное, линия с Лаэртом – лишь фрагменты той неминуемой участи, которая сопровождает движение его души, но не характера. Он максималист с самого начала, и не матери вина сподвигает его на постепенное, ожидаемое им самим избавление от жизни. Именно в избавлении от нее он видит истинный смысл и преображение. Он идет уверенно, не импульсивно, словно понимая, что там, за чертой, есть другая реальность, в которой все обустроено более совершенно и правильно. По норме. Да, его, конечно, норме, но все же...

В нашем списке Камю – последнее имя, имеющее отношение к универсуму времени. Однако

со смерти писателя прошло более полувека, что же и кто на сегодняшний день представляет наше время?

Две позиции следовало бы рассмотреть, прежде чем ответить на этот вопрос. Первое. Если, как мы утверждаем, каждый век (условно говоря) выдвигает свою версию героя, то такого героя в последнее столетие отыскать почти невозможно. Есть антигерой, есть псевдогерой, есть, наконец, персонаж, что наиболее точно определяет такого героя. У него нет ясно выраженной цели, он не борется с какой-либо опасностью или со злом. Однако с большой натяжкой – с искушением, что вполне возможно, и это самый распространенный вид борений. Еще наш российский советский драматург А. Н. Арбузов сказал, что самые серьезные «борения» человека происходят у него «с самим собой». И до писателя говорили подобное и мыслители, и философы. Человек себе и враг, и опасность, и источник зла, и еще – средоточие разного рода искушений.

И второе. Раздвоение не только личности, если следовать логике психиатрии, но просто раздвоение судьбы, интересов, само противоречие становится судьбоносным, определяющим жизненный путь человека из художественной литературы. Примеры легко перечислить. Чеховский Треплев стреляется дважды. Второй раз – последний для него. Первое легкое ранение, перевязка раны матерью, ее укоры делают и саму сцену, и характер героя каким-то незавершенным, дробным, словно это только начало чего-то страшного и опасного. Чехов так прогнозирует его поступки, так выстраивает всю линию поведения героя, что становится совершенно ясно: это не конец и будет продолжение. И понятно, что Треплев сам словно напрашивается всей своей дальнейшей жизнью, тем, как разворачивается судьба и как не складывается все в ней, как творчество так и не дало праведных, нужных ростков, – все это укладывается в героя таким образом, что все более и более нагнетается какое-то тревожное, смятенное чувство. Оно связано с пониманием задуманного автором, каким бы неожиданным ни был последний выстрел героя. Его трагичность обусловлена еще и тем, что никто не ропщет, не рыдает, а все так и остаются на своих жизненных позициях, продолжая свои повседневные дела. Они, эти люди, будто в стороне от тревог и страстей героя. Только он сознает, что дальнейшее невозможно, находя единственный выход и единственное спасение в этом выстреле. Фатальность, безысходность самой судьбы, решения характера героя Чеховым еще усугубляются тем обстоятельством, которое выводит

жизнь Треплева и запросы его совершенно в другую плоскость. Он словно вооружается неким знанием, не данным нам изначально, которое все тревожит и тревожит по мере всего развитие действие. Чехов мастерски решает его судьбу, наращивая потенциал безысходности, и в то же время осознаваемости собственной гибели самим героем. Он и идет к ней, идет не под влиянием настроения или случая, а по велению чувства и разума одновременно. Есть ли тут раздвоение? Если и есть, то связано оно, скорее, и с наличием здравого смысла, и с явной трепетностью чувств. С тем, что составляет единство его натуры.

Далее в течение века приходят другие герои, сначала, по воле исторических обстоятельств, все больше драматические, гибельные, но непременно революционные, с оттенком самопожертвования. Затем, ближе к середине века, возникает совсем иной тип, не рациональный, подверженный рефлексиям, сомневающийся. Таковы герои А. Н. Арбузова, например, его Крестовников из пьесы «Счастливые дни несчастливого человека», где резкости и бескомпромиссности положена альтернатива – непримиримость и в то же время гибкость.

Очень подвижная система жизненных опор у арбузовского Марата и антипода его в «Моем бедном Марате». Словом, 60-е гг. предложили первый опыт такого расщепления личности, когда вполне себе оправданно и закономерно можно говорить о каком-то сломе героя, его раздвоенности и смазанности ориентиров и жизненных ценностей. Они возникли, понятное дело, не на пустом месте – постарался, конечно, и был первым в этом ряду сомневающийся бунтарей все тот же Альбер Камю.

В сегодняшней драматической литературе герои, если и страдают, то, скорее, от недополучения чего-либо, что так или иначе связано с искушением и жадной получением запретного. Но цель как главное полагание в жизни, основная жизненная цель и устремленность как способы формирования характера героя – нет, не этот набор ценностей отличают современного человека из литературы. «Действительность» всегда предстает на горизонте будущего, где находятся желанные и страшные, но в любом случае еще не определившиеся возможности. Поэтому они постоянно таковы, что будят взаимоисключающие ожидания, не все из которых могут исполниться» [3].

В сегодняшнего героя часто стреляют, на него охотятся, он вынужден либо скрываться, либо отвечать тем же: пистолетом, преследованием, побегом. И современные писатели, что создают и

укрепляют в нынешней литературе такой типаж, опираются, конечно же, на типичные жизненные ситуации, на обстоятельства, а главное – на рост тенденции и доминантные интересы в обществе. Таковы герои братьев В. и А. Пресняковых, совсем другие персонажи из последних произведений Людмилы Петрушевской, очень характерные для понимания времени герои Евгения Гришковца. Он зачастую сам и становится их единственным исполнителем, так как строятся они на монологе, развернутом, широчайшего диапазона художественного толка. Характерный, едва ли не грассирующий звук его речи становится тоже особой приметой этого автора-исполнителя. Этому драматургу в современной литературе отведено совершенно особенное место, где в приоритете странный герой, так выстраивающий жизненное пространство, что оно начинает рушиться и ускользать. Но это его личное ноу-хау, он так стремился закрепить в сознании смотрящих его граждан этот тип ироничного, закрытого, довольствующегося чем-то тоже весьма странным в жизни, с не менее неожиданным способом зарабатывания на жизнь, проще говоря, с неопределенной профессией героя, что становится априори страшно: что может и каков потенциал жизненной стойкости и храбрости у него? Обычной мужской храбрости? И почему сегодняшней герой – все, что угодно, но только не защитник? Ни отечества, ни женщины, ни собственной судьбы?

Еще одна причина, так повлиявшая на появление ТАКОГО героя, заключена в очень простом обстоятельстве времени: он не хочет бороться, потому что само время не предоставляет ему такой возможности. Именно время узурпировало его все возможные ценностные ориентиры, заменив их достатком, все множась и требующим восполнения...

Время предоставляет то самое противоречие, когда человек хочет что-то совершить, но его искусственно лишают такой возможности в силу отсутствия необходимых обстоятельств. И герой как бы «провисает» в сегодняшнем социуме, не выражая время с той полнотой, с какой мог бы. Но есть и оправдание – данное время вмещается в пространство постмодерна, где смещены и искажены параметры человеческих ценностей, ориентиры правды; изменено то жизненное пространство, которое как среда и люди вокруг могли бы и должны бы влиять на формирование личности. Она и развивается спонтанными рывками, не имея последовательной цели и опор. Она бредет, заблуждаясь и путаясь в лабиринте хитросплетений сегодняшнего мира, не умея ему

противостоять и быть защищенной. И мир отвечает тем же: запутывает сам, возвышаясь над реальностью, стирая ее основы и закономерности. Герой вольно блуждает по этой действительности, не сильно заботясь о том, что есть правда, истина, логика и фундаментальность жизни; экзистенциальность его потуг не вызывает сочувствия хотя бы потому, что нет и умозрительной потребности высказаться в этой действительности; есть одни заблуждения и претензии, ставка на непонимание себя миром становится основополагающим свойством, на котором строится его жизненный корпус.

А что же Еврипид в нашем размышлении о преемственности и какой-то цикличности кодов времени? Понятное дело, что таким образом решить конфликт, устранить проблему, как это сделано в произведении греческого писателя, не сможет никто, да и время уже не потребует такого расклада и расстановки приоритетов. Века отделяют нас от греческой трагедии. Но циклы, как источники повторяющегося, как постоянная величина в меняющемся мире, существуют. От греческого цикл – *kyklos* – своего рода поворот круга, такая взаимосвязь разных процессов и явлений, которые и способны создать этот круг развития. «Круг как объект знания – это отношение частей» [4]. В математике он свой, как и в информатике, программировании, других науках, а также финансовый, жизненный, лунный, музыкальный и т. д., а вот в художественном пространстве он тоже поворачивается, скользит в виде эвольвенты, но все же никогда не приходит в исходную точку. И это примечательно уже потому, что такая повторяемость может и должна рассматриваться лишь с позиций все возобновляющегося в процессе эволюции какого-то явления либо совокупности явлений. Это что-то, похожее на колесо внутри самого колеса. Эта повторяемость может совершаться в конкретное историческое время, и именно поэтому мы не можем увидеть вновь нечто подобное тому, что было создано Еврипидом. Это время прошло, цикл закончился, но его неостановимость и повторяемость, это движение внутри колеса все совершаются и совершаются. И мы имеем другие образцы разных периодов, которые по-своему представляют время.

Есть, к примеру, «циклы Кондратьева», который утверждает, что они имеют разрыв во времени в 40-60 лет. И в художественной литературе, где непременно присутствует свой код, свой образчик, сохраняется примерно тот же показатель. Схожесть героев, несмотря на временную разницу, можно увидеть в двух вещах. Первое –

отношение к смерти, ее неотвратимость и само ее осуществление в произведении; и второе – искушение чем-либо, а также испытание. Испытание, прежде всего, любовью, властью, деньгами, социальным превосходством (стремлением к нему), профессиональной состоятельностью, иначе – делом.

Медея, герои Шекспира, сам Дон-Кихот, а много позднее Рогожин, Настасья Филлиповна и даже Мышкин, не говоря о Раскольникове, так или иначе не только имеют отношение к смерти, но вся их жизнь проходит бок о бок со смертью, которая прочитывается как очень близкая и осознаваемая то мера, то желание, то возмездие.

Чеховские Треплев и даже Иванов, герой Крестовников из пьесы Арбузова – везде мотив смерти был настойчивым и сильным, что было не совсем естественно и привычно для произведения периода соцреализма.

И только одно выбивающееся из всего предшествующего многовекового ряда советское произведение отступало в своих характеристиках от всех канонов. Не делая исключительно художественным и глубоким саму пьесу, которая называлась у ее автора Всеволода Вишневского «Оптимистическая трагедия», где сам смысл трагедии, ее идея были настолько искусственными и надуманными, что, вопреки всему этому, она долгие годы держалась на театральных подмостках, так как тоже выражала по-своему бескомпромиссность времени.

В. И. Вернадский, размышляя о живом существе, говорит следующее: «Время не только проявляется в старении и в смерти отдельного индивидуума и в смене поколений, но в течение геологического времени оно проявляется в эволюционном процессе... в переходе старых видов и родов в новые виды и роды» [2]. Нам в этом высказывании важна мысль о смене и переходе, об эволюции как единственно возможном условии развития всего живого, даже если оно имеет отношение к художественной сфере.

Сегодняшние герои не видят в смерти ничего сокрушительного, она не становится для них неотвратимым трагическим бедствием и расплатой, а скорее, напротив выступает освобождением от многих уз, обязательств, проблем. Из «смерти» ушел ее сакральный смысл, а страх ее и нежелание о ней думать – лишь обратная сторона одного и того же процесса. У советского писателя, рассказавшего про подвиг женщины на корабле, которая сознательно шла на смерть, а вокруг создавалась иллюзия превосходства этим обстоятельством, тем, что ей ничего не страшно, даже и мысль о смерти. В пьесе смерть выступала как

некая провокация, да и сама героиня словно ищущая, провоцировала матросское общество на крайние шаги.

Это потом герои Камю станут относиться к смерти как к чему-то небывалому и ждать ее, не испытывая страха, не видя в ней расплаты, не связывая ее с чем-то жестоким и сакральным. Будничность и безразличие к ней – вот что станет ведущими проявлениями отношения героев к смерти, может быть, начиная с Камю и далее, в течение почти полувека. Эта тенденция характерна не только для театра, она весьма «плодотворно» и разнообразно отобразится в кино и на телевидении, став новой чертой и новым принципом рассмотрения экзистенциальной проблемы и ее воплощения в художественном произведении.

Цикличность постоянного является неотъемлемым атрибутом всякого произведения конкретного исторического промежутка, его своеобразным универсумом времени каждые шестьдесят – восемьдесят лет. «...Тот, кто имеет дело с серией, носит в себе модель, а тот, кто причастен модели, тем самым обозначает, отрицает, преодолевает, противоречиво преодолевает серию. Такая циркуляция, пронизывая собой все общество, возводя серию к модели и постоянно тиражируя модель в серию, в своей непрерывной динамике есть не что иное, как идеология нашего общества» [1]. Подтверждение тому – вся мировая литература, для которой стремление к разрыву привычных связей и создание новых в единой цепи устоявшихся приоритетов – важнейшее условие функционирования и самого произведения, и движения героя. Движения не как эволюционного начала, но как повторения циклов, которые имеют место, но не возвращаются никогда к своей исходной точке.

И в этом смысле Россия стоит особняком. Она, хотя и отражает общие мировые процессы, и художественный образ становится отражением действительности, однако, как справедливо отмечает Т. С. Злотникова, «...в России нелепость состоит в том, что может произойти обратное». И заключает: «Это показал опыт русского театра и драматургии XX века» [5, с. 182].

Безукоризненная чистота и ясность такого равновесного состояния в пространстве и времени делает устойчивой саму категорию универсума времени, наделяя ее постоянством и вместе с тем наполняя эволюционным стремлением к разнообразию и неповторимости.

#### Библиографический список

1. Бодрийяр Ж. Система вещей. Москва : Рудомино, 2001. 218 с.
2. Вернадский В. И. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. Москва : Наука, 1965. 373 с.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва : Прогресс, 1988. 699 с.
4. Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт человеческой природы по Юму. Москва : ПЕРСЭ, 2001. 476 с.
5. Злотникова Т. С. Эстетические парадоксы русской драмы. Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. 288 с.
6. Камю А. Миф о Сизифе. Москва : Астрель, 2010. 218 с.
7. Хайдеггер М. Время и бытие. Москва : Республика, 1993. 445 с.
8. Юнг К.-Г. Дух в человеке, искусстве и литературе. Минск : Харвест, 2003. 381 с.

#### Referense list

1. Bodrijjar Zh. Sistema veshhej = System of things. Moskva : Rudomino, 2001. 218 s.
2. Vernadskij V. I. Himicheskoe stroenie biosfery Zemli i ee okruzenija = Chemical structure of the Earth's biosphere and surroundings. Moskva : Nauka, 1965. 373 s.
3. Gadamer H.-G. Istina i metod = Truth and method. Moskva : Progress, 1988. 699 s.
4. Delez Zh. Jempirizm i sub#ektivnost': opyt chelovecheskoj prirody po Jumu = Empirical and subjectivity: the experience of human nature according to Yuma. Moskva : PERSJe, 2001. 476 s.
5. Zlotnikova T. S. Jesteticheskie paradoksy russoj dramy = Aesthetic paradoxes of Russian drama. Jaroslavl' : Izd-vo JaGPU, 2011. 288 s.
6. Kamju A. Mif o Sizife = The myth about Sisyphus. Moskva : Astrel', 2010. 218 s.
7. Hajdegger M. Vremja i bytie = Time and life. Moskva : Respublika, 1993. 445 s.
8. Jung K.-G. Duh v cheloveke, iskusstve i literature = Spirit in man, art and literature. Minsk : Harvest, 2003. 381 s.