

**Національна Академія  
Мистецтв України  
Інститут культурології**

**Национальная Академия  
Искусств Украины  
Институт культурологии**

**Юдкин-Рипун И.Н.**

**ТЕАТРАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗАИМОСВЯЗИ В СВЕТЕ  
ТРУДОВ  
А.В. МИХАЙЛОВА**

**(доклад на Михайловских чтениях  
Института мировой литературы РАН, Москва, 10.12.2014)**

**КИЇВ**

**КИЕВ**

**2014**

УДК82-3:81'373.72Михайлов:792  
ББК81.2-3+85.33  
Ю16

Юдкин-Рипун И.Н. Театрально-литературные взаимосвязи в свете трудов А.В. Михайлова (доклад на Михайловских чтениях Института мировой литературы РАН, Москва, 10.12.2014). Киев, 2014 – (Национальная Академия Искусств Украины.. Институт культурологи) – 44 с. (123.865 символов)

Литературно-эстетическая концепция А.В. Михайлова позволяет заключить о посреднической роли театра в формировании художественной прозы и развитии изобразительных возможностей прозаического слова. Конкретика прозы и метонимический стиль детализации связаны с театральной характерностью и маскировкой. Театральное перевоплощение является прообразом идиоматизации речевого материала во внутреннем мире прозаического произведения.

Доклад включен в программу конференции Михайловские чтения 2014 (письмо ИМЛИ РАН № 14402 от 05.11.2014)

Юдкін-Ріпун І.М. Театрально-літературні взаємини в світлі праць А.В. Михайлова (доповідь на Михайлівських читаннях Інституту світової літератури РАН. Москва, 10.12.2014). Київ, 2014 – (Національна Академія Мистецтв України. Інститут культурології) – 44 с. (123.865 символів).

Літературно-естетична концепція А.В. Михайлова дозволяє робити висновок про посередницьку роль театру для формування художньої прози та розвитку зображальних можливостей прозаїчного слова. Конкретика прози та метонімічний стиль деталізації пов'язані з театральною характерністю та маскуваням. Театральне перевтілення стає прообразом ідіоматизації мовленнєвого матеріалу у внутрішньому світі прозаїчного твору.

ISBN 978-966-2241-36-5  
© Юдкин И.Н., 2014

Более полувека назад В.В. Кожин, обосновывая свою концепцию происхождения романа, привлек внимание к проблеме происхождения художественной прозы, предложив определить «эпоху поэзии», которой свойственно существование особой системы условностей, поэтического языка, в противовес эпохе прозы с отказом от условностей в пользу разговорной речи<sup>1</sup>. Первичность поэтической культуры с ее условностями является очевидным следствием необходимости наличия кодифицированных конвенций для создания текста. Предполагается первичность такой системы, поступающей в распоряжение тех, кто волен отдать предпочтение воспроизведению и преобразованию речевой стихии – «изображению» самой речи как «изобразительного» же средства. Со своей стороны, круг вопросов, связанных с происхождением прозы, вовлекает и давнюю проблему соотношения **слова и изображения**, восходящую к горацианской эстетике. Здесь особую роль сыграло известное высказывание А.С. Пушкина: «*Точность и краткость – вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи – дело другое*» (Пушкин, О прозе, 1822). Через более чем полвека (1882) подобное утверждал Г. де Мопассан во втором из трех эссе о своем учителе Г. Флобере, ставшем своеобразным манифестом возрождавшейся в конце века новеллистики<sup>2</sup>: «[...] какое-нибудь явление можно выразить только одним способом, обозначить только одним существительным, охарактеризовать только одним прилагательным, оживить только одним глаголом [...]» [Мопассан, 1958, 234]. Такой круг мыслей стал источником предложенной В.В. Кожинным концепции особой «точности» прозаического слова, обеспечивающей его изобразительность<sup>3</sup>. Заметим, что такую «точность» можно сопоставить с тем, что Г. Лукач предложил рассматривать как «сверхопределенность» художественного знака, проявляющуюся тогда, когда искусство раскрывает свою «роль ниспровергателя фетишей» [Лукач, 1986, 340, 333] – в данном случае, относительно роли прозы, развенчивающей поэтические условности.

Между тем очевидна противоположность такого подхода известному положению 17-й главы «Лаокоона» Г.Э. Лессинга, опиравшемуся на имевшийся в его время опыт: «*Поэт заботится не только о том, чтобы*

---

<sup>1</sup> Если «в эпоху поэзии особая поэтическая речь является [...] выдвигающимся на первый план практики и теории искусства слова фактом», то с развитием прозы «речь перестает быть преимущественно воспевающей речью [...] и становится непосредственно изобразительной речью [...] речь выступает теперь не только как средство изображения, но и как предмет изображения» [Кожин, 1965, 285].

<sup>2</sup> Здесь и далее слова в цитатах подчеркнуты автором.

<sup>3</sup> «[...] если в поэтической речи слова выступают в более обобщенных значениях, чем в простом разговоре, то в прозе их значения, напротив, более индивидуальны», так что «художественная проза как бы идет на штурм обобщенности слова» [Кожин, 1965, 306-307]

*быть понятным, изображения его должны быть не только ясны и отчетливы, – этим удовлетворяется и прозаик. Поэт хочет сделать идеи, которые он возбуждает в нас, настолько живыми, чтобы мы воображали, будто получаем действительно чувственное представление об изображаемых предметах, и в то же время совершенно забывали об употребленном для этого средстве – слове»* [Лессинг, 1957, 201]. То, что тут приписывается поэзии, уже через полвека стало рассматриваться как достояние именно прозы, где значение слова специализируется почти до границ имени собственного. Такая конкретика прозы создает особо благоприятные возможности для изобразительных эффектов, недоступных поэзии в рамках гораціанской традиции взаимного иллюстрирования слова и живописи.

Противоречие, обнаруживаемое, в частности, между манифестами Лессинга и Мопассана, разрешимо с позиций А.В. Михайлова, который соотнес представления об эпохах поэзии и прозы с учением Э.Р. Курциуса, с представлениями о морально-риторической системе, господствовавшей в Европе от Эллинизма до Просвещения. Если в рамках морально-риторической системы не возникал вопрос о статусе поэтического вымысла и поэтической вольности и об их отличии от научного знания, от правды, то теперь универсальность поэзии оборачивается вынесением ее за пределы знания, представляемого исключительно прозой<sup>4</sup>. Здесь открывается, в частности, путь к переосмыслению риторической эмблематики слова.

Особенно последовательно риторическая символика вытесняется задачами построения словесных изображений в творчестве Гете<sup>5</sup>. Эти задачи решались, в свою очередь, в контексте достижения того, что А.В. Михайлов определил как классический стиль и гармонию, которые рассматривались для гетевского стиля как своеобразная альтернатива нормативистскому классицизму и, тем более, неоклассическим ретроспекциям. В таком понимании гармония и классическое качество стиля предстают как особые метаморфозы стилевого развития, направляемого требованиями совершенства. На основе изучения гетевского наследия было предложено предельно широкое понимание гармонии в масштабах исторического времени. Классический стиль тогда выглядит как обнаружение гармонии в самом историческом бытии, с необходимостью порождающем и кризисы и дисгармонию<sup>6</sup>. Речь идет о

---

<sup>4</sup> «[...] поэтическое слово утрачивает связь с истиной как таковой, оно утрачивает и свое свойство находиться в устойчивом положении между истиной и ложью... Поэзия претендует на все [...] В этой ситуации поэзия находится вне знания» [Михайлов, 1988 (1), 317].

<sup>5</sup> Для Гете «сам факт указания на что-то иное, что не является самой вещью» то есть применение иносказания выглядит как «отклонение от идеальности красоты», а потому «живописное начало [...] вновь возвращается к поэзии» [Михайлов, 1982 (1), 230-231]

<sup>6</sup> «Классический стиль – процесс возведения реальной действительности, ее приемов к гармонии жизни. Преодоление классического стиля отмечает тот момент, в который кризисы реального перестают укладываться в гармонические формы, конец поэтической теодицеи. Для литературы

предельной ситуации, в которой парадоксальным образом обнаруживаются качества, противоположные мере как основе гармонии, а вместе с тем и «изнанка» совершенства как постулата гармонии<sup>7</sup>. Поскольку же гармония усматривается в истории, проявляющейся также как история стилей, ее проявления всегда даются в динамике, а не в готовом и заданном виде, что особенно ясно видно у Гете с его представлениями о всякой форме как одной их цепи **метаморфоз**<sup>8</sup>. Именно **предельность** оказывается объяснительной основой особенностей гетевского стиля, где классическое качество возникает в процессе преодоления сопротивления материала. Существенно, что лишь при предельном рассмотрении гармония, достигаемая в борьбе, предстает как результат преобразования, метаморфозы, – понятия, ключевого для мировоззрения Гете, а тем самым обнаруживает общность с **театральным перевоплощением**, также предполагающим предельной ситуации для своего осуществления. Метаморфизм как основа гармонии подводит к необходимости введения в рассмотрение, наряду со словом и изображением, третьей силы – **театрального сценического действия**.

Между тем процесс дезинтеграции риторической системы, проявившийся в задачах, рассматривавшихся на материале творчества Гете, не ограничивается словесностью, но оказывается взаимным для литературы и изобразительного искусства: Отторжение эмблематики и символики пролеживается, например, в трактовке предметной среды в живописи конца 18-го века<sup>9</sup>. В русле этих творческих установок своеобразное истолкование предельности как качества гармонии и классики демонстрирует возникновение сентименталистского варианта «бидермейер»<sup>10</sup>. Создаются своеобразные

---

наступает тогда период новых аналитических поисков» [Михайлов, 1976 (1), 295].

<sup>7</sup> «Классический стиль немецкой литературы – это борьба за стиль как диалектический процесс творчества в стремлении снять свое извечное противоречивое тяготение к эмпирически материальной широте и одновременно к абстрактной приподнятости идеи, снять его в четких организующих конструкциях мощного поэтического универсума. Не отмеренность узкого пространства правильности, но безмерность и беспредельность, обратная печать совершенства, всеобъемлющее и целое, получившее свою организованность» [Михайлов, 1976 (1), 294]

<sup>8</sup> Именно у Гете «стиль в своем становлении перерастает пределы классически замкнутого универсума, кружащегося в себе совершенного космоса поэзии» как «внутренний ориентир [...], определяющий тот модус, в которой схватывается все жизненное, задающий меру», так что «классическое строится и преодолевается» [Михайлов, 1976 (1), 294-5]

<sup>9</sup> У Давида, например, «все тела, формы, пространства организуются отсюда, они сугубо посюсторонни [...] Отсюда – наращивание детальности, хроникерский характер, анекдотичность» [Михайлов, 1988 (2), 251]

<sup>10</sup> Здесь «только и оставалось, что запереть идею, красоту в рамки формы и в пределы вещи», однако «простая вещь становится вещественным подобием платоновской идеи» [Михайлов, 1976 (1), 296]

натюрморты (в том числе и словесные), в которых, однако, в новом виде переосмысливается барочная эмблематика. Предшествующие салонной культуре подходы можно найти в сентименталистском принципе оригинальности. Однако его новое истолкование предполагает стиливую неоднородность, смешение разнородных элементов, ведущее к эклектике. В частности, оригинальность преобразуется в элегантность (имеющее, заметим, мало общего с категорией грациозного)<sup>11</sup>. Переходное время, знаменующее исчерпание риторической эпохи, отмечено противопоставлением **быта и бытия**<sup>12</sup>. Но тут как раз заключены благоприятные возможности для развития сферы воображаемого, фиктивного, виртуального – того, что некогда было определено у С.Д. Кржижановского как **«бы»**, снимающее это противопоставление в сценической игре как феерии в своей основе<sup>13</sup>, а у К.С. Станиславского получило законченный облик учения о **«магическом, творческом если бы»** как продуктивном воображении актера<sup>14</sup>.

Специфические формы дезинтеграции риторического наследия в салонной культуре основываются на субъективизме и релятивизме: например, открытие «маленького человека» создает предпосылки для развития сугубо театрального жанра мелодрамы. Такая субъективность основывается на собственничестве и себялюбии как источниках всеобщей враждебности<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> «Бидермейру предстояло снизить уровень духовных поисков и всячески культивировать элегантно-изящное в качестве социального ориентира; эта категория заключала в себе художественный эклектизм как внутреннюю форму» [Михайлов, 1988 (2), 234]

<sup>12</sup> «Культура мельчает – возвышается быт» [Михайлов, 1988 (2), 235]

<sup>13</sup> «Бытия глаз неймет, оно незримо. [...] Бытие – едино. Быт [...], поскольку ему не удастся стать бытием, срывается в зримость, множественность и изменчивость, то есть в театр. Быт весь есть театр поневоле», и чтобы превратить такую произвольную бытовую актерскую игру в специальный род деятельности, связуящим, посредствующим звеном выступает воображение, выражаемое сослагательным наклоном: «Однако можно, не разрывая нити причинности, просто развязать ей узел и снизить с нее явления – в мир чистой предположительности. [...] Только сказка с ее чудесными превращениями [...] дает актеру достаточную свободу в омножествлении себя» [Кржижановский]

<sup>14</sup> «Актер создает в своем воображении те или иные обстоятельства [...] и ставит перед собой вопрос: [...] какие бы я действия совершал, если бы эти обстоятельства [...] были не вымыслом воображения, а подлинной реальностью» [Ершов, 1963, 655]

<sup>15</sup> «Человеческое я впервые начинает осознавать себя в эту эпоху в своей полнейшей конкретности и уже не растворяется в формах общего, а потому, как внутреннее наполнение и богатство (именно “моей”) души, впервые может становиться совершенно особым, сокровенным достоянием человека, отличаемого и отделяемого от любого иного “я” и с подозрением, если не враждебно, относящейся к любой отвлеченной мере человеческого достоинства. С глубинами процесса, в котором человеческое я приходит к себе,

Культура салона предстает именно как культура собственническая, отделенная от иного мира в качестве интерьера. **Камерность** становится основным качеством, с необходимостью влекущим культивирование стены как предела, границы (и пограничной ситуации). Именно **стена** в ее призвании предельности становится ведущим элементом осмысления пространства, и это отражает внутренний мир человека как собственника<sup>16</sup>. Это сказывается и в том, что сама **вещь** осмысляется теперь именно как предмет собственности, противостоящий субъективности ее владельца, как объект в противопоставлении субъекту, а не как носитель собственного смысла (в частности, как риторическая эмблема). Именно в качестве такого предмета смысл вещи подчиняется приватному пространству, в котором она находится, становится функцией дистанции, отделяющего от субъекта собственника<sup>17</sup>. Вещь уже не эмблема, а именно предмет субъективных чувств, носитель впечатлений в духе импрессионизма<sup>18</sup>. Тем самым возникает и дилемма «историзм - презентизм», поскольку вся история оценивается уже с точки зрения современности: увековеченное сегодня, «мое время», занимает прежнее «во время Оно» (или *ab urbe condita*)<sup>19</sup>. Так складывается ампири как источник

---

неразрывно связано мелкое “я”, которое в своей осознанной неповторимости начинает ощущать себя центральной точкой мира, чувствует себя и собственником всего мира [...] усвоение духовных богатств резко переходит в присвоение материальных ценностей» [Михайлов, 1988 (2), 235]

<sup>16</sup> «Интерьер становится космосом самоутверждающегося я [...] Стена в таком живописном интерьере есть нечто абсолютное [...] стена – как идеальная, сведенная как бы к самому своему существу, преграда для зрения, стало быть, здесь предел, граница моего мира» [Михайлов, 1988 (2), 238]

<sup>17</sup> «Если раньше всякая изображенная на картине вещь была сосудом внутреннего смысла, то теперь она, скорее, превращается в границу “моего”, в оболочку “моего” [...] собственный смысл, присущий всякой вещи, все больше обесценивается, но зато разрастается и приобретает все большую весомость то видимое пространство, которое отделяет “меня” от вещей» [Михайлов, 1988 (2), 237]

<sup>18</sup> «Пространство не просто стало заполнять, загромождать новыми вещами, но [...] стали наполнять его психологическими струями [...], строя из вещей и чувств единую цельность – уже изнутри субъективного. А вещи [...] тут же попадали под действие общей психологической атмосферы пространства и вдруг оказались собственно ненужными» [Михайлов, 1988 (2), 252]

<sup>19</sup> «[...] все “мое” и даже сама эпоха – это уже только звенья неизмеримой цепи культурного предания и “мне” и эпохе, казалось бы, уместно скромно потесниться в сторону; зато “я” и моя эпоха – это центр, собирающий вокруг себя все ценное, это единственная мера всякой ценности. Все художественное и все общественное становится внутренним, а это значит сразу же – элементом, неповторимым и индивидуально окрашенным, моего внутреннего мира и моей собственности. Тогда интерьер моей комнаты, квартиры, салона, – это продолжение моего внутреннего мира, отчужденной наружу мой внутренний мир [...] тем главным местом, [...] куда проецируется все история искусств.

будущего академизма, где существенным оказывается именно театральная **мизансцена** как прообраз всякой композиции, субъективно организованной<sup>20</sup>. Но такая концепция сиюминутного времени постоянного настоящего и камерного пространства, отделенного от общества, с необходимостью вовлекает мир сцены с его **рампой**. Таким образом, конец риторической эпохи, решающий для становления художественной прозы, знаменуется процессами как в словесности, так и изобразительном творчестве, которые свидетельствуют о неизбежности обращения к упомянутой третьей силе – к театру.

Особенно интересные образцы переосмысления риторического подхода в живописи были выявлены А.В. Михайловым в творчестве Г. Фюссли, который представляет такой подход как исследовательский инструмент для решения уже иных, не сводимых к риторике задач, выдвинутых романтизмом. Можно говорить, по-видимому, о параллели Г. Фюссли – У. Хогарт в живописи как аналоге Л. Стерн – Жан Поль (И.П.Ф. Рихтер) в литературе. Выявляется перманентность превращений риторического барочного наследия в романтизм, засвидетельствованная так называемой англо-швейцарской традицией (Э.Э.Купер – лорд Шефтсбери, И.Я. Бодмер)<sup>21</sup>. Г. Фюссли (заметим, как и У. Блейк), в частности, в своих высказываниях продолжил именно эту традицию в обосновании силы воображения, возводимой к барочной категории инвенции, истолковывая по-новому значимость видимых форм живописи как проявление именно невидимого содержания<sup>22</sup> – в противоположность гораціанской иллюстративности. Принципиальное отличие от иллюстративности в том, что она была способом решения проблемы, представлявшим как бы инверсию, обращение риторической описательной поэзии экфразисов. Однако речь идет не просто об «изнанке» иллюстративности (как и не об аллегорических абстракциях эмблематики),

---

усваиваемая и присваиваемая, становится дом, интерьер» «мелкое я начинает ощущать себя [...] собственником всего мира» [Михайлов, 1988 (2), 236, 235]

<sup>20</sup> «Психологизм тел, фигур, форм влечет за собой ... психологизацию всего видимого пространства как пространства обитания и присвоения. Отсюда эффективность расстановки групп, ... центробежность внутри живописных композиций – потому что собирающее, единящее их начало заключено не в них; отсюда ... разрастание деятельности, хроникерство и анекдотичность ... потому что ... содержание идеально мыслимого я должно выявляться со все большей полнотой» [Михайлов, 1988 (2), 251]

<sup>21</sup> «У Фюссли “инвенция” барочных трактатов по этике и романтическая фантазия сосуществуют вполне мирно» [Михайлов, 1977 (1), 8]

<sup>22</sup> Фюссли в своих лекциях (1801) утверждал: «Форма в самом широком смысле слова, видимый универсум, который захватывает наши чувства и противоположное ему – невидимый мир, волнующий наш ум видениями, порождаемыми в чувствах фантазиями – вот стихия и царство инвенции; она раскрывает, отбирает, связывает “вероятное”, “возможное”, “известное” так, чтобы поразить одновременно правдивостью и новизною» [цит. Михайлов, 1977 (1), 8] – иначе говоря, «для Фюссли живопись рисует слово».



поскольку живописными средствами представляются не предметы (в том числе и невидимые, воображаемые), а действия, представимые на сцене, но не предполагающие наглядного изображения<sup>23</sup>. В рамках такого подхода (пролагавшего путь к “иероглифике” Ф.О. Рунге, включавшей барочную эмблематику в романтические образы) складывался устойчивый репертуар изобразительной идиоматики со специфическими монструальными фигурами<sup>24</sup>. Формирование такого репертуара знаменовало превращение хаотичности воображения в канон будущих романтических салонных иллюстраций мировых образов<sup>25</sup>.

Эти наблюдения вновь-таки позволяют предполагать о необходимости принять во внимание, наряду со словом и изображением, «третью» силу – театр. Воображение, к которому отсылает переосмысляемая риторическая «изобретательность», инвенция, имеет слишком очевидные признаки сценического мира. Фантастика романтиков (не говоря о наглядных пособиях аллегорических абстракций иезуитской школьной драмы барочной поры) связана с театральными условностями уже хотя бы через набор амплуа «чудовищ». Горацианская проблема визуально – вербального дуализма, решавшаяся в контексте эмблематики или экфразисов, теперь переосмысливается как сценическая образность. Именно **театральность** оказывается тем, чего не хватало прежнему подходу. Наличие такой «третьей силы» в проблематике «слово-образ» позволяет задаться постановкой вопроса о роли театра в формировании прозы, и в частности, о театральности новеллы. Именно для данного вопроса наследие А.В. Михайлова, и прежде всего его работы, посвященные австрийской и немецкой литературе конца 19-го века, представляются особенно значимыми.

Здесь особенно поучительным оказывается анализ наследия И. Гете. Исследование его стиля, изначально ориентированного на сцену, особенно интересно для проблемы «театр - проза». Достаточно напомнить о романе воспитания, задуманном как своеобразное «представление на сцене», в которое вовлекается воспитуемый герой («Театральное призвание Вильгельма Мейстера»). Очень явственно следы такого приема «сцены на сцене» чувствуются в «Избирательном средстве», где герои явно погружаются автором в «предлагаемые обстоятельства». В частности, это касается того, что

---

<sup>23</sup> «[...] для Фюссли живопись рисует слово – как сюжет, так и смысл (в т.ч. любой отвлеченный смысл)», откуда «критическая расщепленность, разрыв смысла и образа» [ Михайлов, 1977 (1), 9-10]

<sup>24</sup> В частности, в состав такого репертуара входили «темные “пещеры”, из которых выплывают к зрителю образы-“идеи”, фигуры, являющиеся перед сидящим с закрытыми глазами персонажем», «исступленная слепота ничего не видящих и широко раскрытых глаз», «ясно видящая слепота», «черные очки-глаза ведьм» [ Михайлов, 1977 (1), 8-9]

<sup>25</sup> «Замечательно, что в одном отношении Фюссли оказался впереди романтиков: сложившийся у него твердый канон литературных шедевров (Гомер, Данте, Шекспир и т.д.) был завоеван, заново установлен и усвоен лишь в эпоху бидермайера» [ Михайлов, 1977 (1), 11]

можно уподобить «роковым случайностям» из «трагедии рока» (культивировавшейся как раз в годы написания романа)<sup>26</sup>, которые как раз создаются автором. В «Разговорах французских беженцев» выяснение отношений между персонажами предстает как сценическое поведение актеров, а пересказываемые ими новеллы (по образцу «Декамерона») дают повод для дискуссии<sup>27</sup>. Тем более сценичность оправдана относительно самого склада характеров действующих персонажей, их особенных черт, становящихся знаками судьбы – в отличие от морализаторской оценки, в частности, в басенной традиции<sup>28</sup>. Именно представления о роке, судьбе оказываются связанными с более широкой проблематикой «естественности», по отношению к которой и решается задача выработки классического стиля и достижения гармонии, ставшая камнем преткновения не только для Гете, но и для немецкоязычной традиции в целом. Первоисточником тут оказывается представление о первичности хаоса, столь популярное ныне в связи с «синергетикой», в духе масонского лозунга *ordo ab chao*<sup>29</sup>, которое подытоживает опыт театральной практики «прояснения обстоятельств» путем построения связанного диалога из разрозненных реплик.

Особую форму осмысление хаотичности обретает в категории «чуждоности» или «колоссальности» (*Ungeheuer*), которая может отождествляться с «естественностью», что засвидетельствовано, в частности, творческой историей «Фауста»<sup>30</sup>. Тогда классическая гармония представляется как органический рост «чуждоности», противопоставляемой

---

<sup>26</sup> «То, что кажется простым и проходящим элементом фабулы или описания, всякий раз оказывается осознанным, приобретающим символический смысл мотивом, многократные отражения которого непременно встречаются в ткани романа» [Михайлов, 1976 (1), 333].

<sup>27</sup> Утверждается «о необходимости идти на взаимные уступки, отказываться друг ради друга от некоторых привычек и характерных черт, ... притираться друг к другу» [Михайлов, 1976 (1), 335]

<sup>28</sup> «Человеческие изъяны и несовершенства выявятся [...] не как недостатки, подлежащие недалекой критике и немедленному исправлению, а как более глубоко запрятанные элементарные человеческие свойства» [Михайлов, 1976 (1), 335].

<sup>29</sup> «Аморфность органического роста, неудержимое устремление живого от Земли к свету, слепой, неосознанный рост, по Гете, первичнее красоты, первичнее осознанного созидания ... законы присущего живым телам буйного, превосходящего всякую меру цветения... За естественностью стоит Геркулес и Геркулес – Рубенс с его полными и пышными телесными фигурами ... Стилистический результат словно бесследно скрывает в себе долгий процесс становления – обуздания колоссальности» [Михайлов, 1976 (1), 322-323, 325].

<sup>30</sup> У истоков замысла лежит «не ведающая меры огромная чудовищность, ничем не укрощенная», а работа протекает «под знаком преодоления всякой колоссальности, чремерности и безмерности» [Михайлов, 1976 (1), 319-320].

украшательским наслоениям, в частности, декоративности рококо<sup>31</sup>. Это оказывается основой для понимания гармонии, а за ней и классического качества стиля как результата становления, а не изначально заданного норматива, что обнаруживается и у такого оппонента Гете как Жан-Поль<sup>32</sup>. Проза, со своей стороны, предстает как порождение стремления справиться с повсеместно и постоянно присутствующим хаосом разговорной речевой стихии, разместить этот хаос в пространстве литературного текста, представить его как интегрированный, включенный в литературу феномен<sup>33</sup>. Значит, именно **аномалии**, проявления хаотичности рассматриваются как черты естественности, а следовательно, столь прославленная в просветительском подходе «природа» отождествляется с **хаосом**, но не как изначальным нагромождением случайностей, а как миром загадок, как проблемами для изучения, а не чем-то само собой разумеющимся<sup>34</sup>. Органичность классической гармонии, поскольку она способна представить «природу», должна выводиться из внутренне присущей ей «чуждоности» – как преодоление дисгармонии. Этот подход к гармонии как к следствию преодоления и перерастания «чуждоности» противоположен иному подходу, предполагавшему порядок как насилие над хаосом в духе эпической героики<sup>35</sup>. Так обнаруживается два пути от дисгармонии к гармонии, которые можно было бы, по-видимому, назвать театральным и эпическим.

И вот именно в таком перерастании хаоса в гармонию проза обнаруживает черты театральности, которые так же порождаются из

---

<sup>31</sup> «Колоссальность противопоставлена у Гете робкой поэтике рококо» [Михайлов, 1976 (1), 321]

<sup>32</sup> «Не возникает ли иной раз гармония из игры, из хаоса, [...] не возникает ли классическая ясность и прозрачность из неуловимых [...] словесных перепонов?» [Михайлов, 1976 (1), 339]

<sup>33</sup> «Стремление к естественности завязывает в глубине произведений узел противоречий. Желание расторгнуть прозаическую интонацию изнутри, сделать язык предельно податливым, подвижным и гибким в выражении смысла и, главное, непосредственного чувства приходит в противоречие с еще не преодоленной инерцией традиции риторической прозы с ее сложным синтаксисом, с ее неповоротливостью и чрезмерной обстоятельностью», вызывая «особое представление о неправильности речи» [Михайлов, 1976 (1), 304-5].

<sup>34</sup> «не просто открытость, а открытость тайны – вот что такое природа» [Михайлов, 1984, 133]

<sup>35</sup> «Классическое не должно означать нарочитого, насильственного примирения противоречий [...] Пример, обратный прозе Гете с ее классической прозрачностью и безыскусностью – искусные нагромождения Клейста [...] у Клейста порядок – насилие над мощными центробежными силами первоначального хаоса [...] (у Гете) противоречия суть просто реальные возможности мысли, как они даны в общества» [Михайлов, 1976 (1), 327-8]

преодоления беспорядка на сцене<sup>36</sup> (как в *qui pro quo*) или в узнавании (аристотелевский *анагнозис*) как прояснении исходной неопределенности к концу диалога. Такое преобразование прозы сказывается в том, что актуализируется внутренняя форма слова, включается криптитип речи, вовлекаются возможности истолкования, то есть все то, что имеет отношение к театральному подтексту<sup>37</sup>. Такая вовлекаемая в построение прозы смысловая нагрузка слова уже сама по себе становится возможной именно потому, что она берется не как готовое достижение, а как постижение, как становление смысла, как исследование проблемы, проистекающее из преодоления хаотичности, как «сгущение мысли», по А.А. Потебне, в духе гумбольдтианской традиции (или *Dichtung als Verdichtung*)<sup>38</sup>.

В частности, в преодолении сопротивления языка рождается особый идиолект как основа гетевского стиля, где идиомы лишь омонимически совпадают с обычной лексикой и фразеологией<sup>39</sup>. Показательно, что такая метаморфоза языка связана с привлечением образов соматической, телесной реальности, которые подвергаются символическому преобразению через обозначающие элементы лексики<sup>40</sup>. Наряду с предметностью и вещностью в игру входит еще и такое особое качество, как телесность, которое особенно близко связано с театральными представлениями о перевоплощении. Именно театральное перевоплощение, достигаемое в борьбе преобразование как основа и источник гармонии обнаруживается в «овнешивании» формы, в частности, в процедурах версификации как переработки первоначальных прозаических

---

<sup>36</sup> «Натуральность просветляется изнутри. Естественность взрыва чувств остраивается, непосредственность эмоционального самовыражения опосредуется, рождающаяся в творческом порыве живая динамика перестраивается, чтобы стать более объективной, декламационной, придуманной, даже театрально-патетической» [Михайлов, 1976 (1), 307].

<sup>37</sup> «Колоссальность необъятного схватывается в тесноте слова-символа» [Михайлов, 1976 (1), 311].

<sup>38</sup> «Ясно, что коль скоро отдельные слова, выражения, словосочетания тяготеют к тому, чтобы откристаллизоваться как самостоятельные единицы мысли, как хранители и резервуары особого смысла, а само строение речи отражает сложение мысли и сложение личности как все еще продолжающийся процесс. Слог и манера выражения даже в самых мелких своих единицах становится стилем мысли, ее сгустком» [Михайлов, 1976 (1), 319].

<sup>39</sup> Гете «превращает обычные слова в нечто индивидуальное», они «становятся своеобразными терминами индивидуального языка Гете» [Михайлов, 1976 (1), 298].

<sup>40</sup> «Свечение идеи [...] рождается из органического опосредования материальности интереса-замысла, отвечающего натуралистической естественности первоначального необработанного “тела” произведения. [...] Новое определяется превращением натуралистического первозданного тела (здесь – драматической сцены) в единство высвеченного изнутри идей, естественного в своей опосредованности тела художественного произведения» [Михайлов, 1976 (1), 299]

текстов, засвидетельствованной в работе над «Фаустом»<sup>41</sup>. В итоге возникает особый слой рифмованных шарад («пелена», как это называл Гете) как особого кода – своеобразного побочного продукта опосредования, надстраиваемого над естественным языком<sup>42</sup>. Тогда опосредование, в том числе и «овнешнивание» текста в рифмовке, становится причастным к преобразованиям и преобразованиям, связанным с театральным перевоплощением. Благодаря метаморфизму как основе классического качества стиля гармония оказывается не привнесенной извне, а выявленной и высвеченной в самом преобразуемом материале: в частности, рифмовка как «внешний» аспект такого преобразования проявляет переосмысление самого текста<sup>43</sup>. Очень убедительное свидетельство театральные истоки гетевского понимания отношения слова и изображения обнаруживается в свете личного опыта – знакомства с теньвым театром и с «китайщиной» (*chinoiserie*), отразившегося в истолковании образов тени (в частности, в «Восточно-западном диване»)<sup>44</sup>.

Внутренняя переработка риторической традиции осуществлялась через театральное переосмысление эмблематики. Риторической культуре эмблематики противопоставлялся классицизм, который исходил именно из описательной поэзии экфразисов<sup>45</sup>. В то же время такое противопоставление влекло за собой внутренние противоречия просветительской классицистской культуры как оппонента барокко, особенно ясно обнаруженное Гете. С одной стороны, эмблематическое иносказание отрицалось как искажение, ведущее ко

---

<sup>41</sup> «Смысл зарифмовывания – опосредование непосредственного», так что осуществляется «преодоление непосредственной естественности», где «вызревающий материал становится материалом стилизованным» [Михайлов, 1976 (1), 297-8]

<sup>42</sup> «рифма, стихотворный строй переработанной сцены словно порождает некий формальный слой в произведении, то, что Гете называет тут пеленой. Тогда опосредование материала будет лишь внешним и формальным» [Михайлов, 1976 (1), 299]

<sup>43</sup> «Выступая изнутри опосредованной оформленной материальности, выделяясь из него как сияние просвечивающего смысла, идея уходит в глубь материала. Так что зарифмовывание прозаического диалога оказывается в конечном итоге фактором перестройки всего содержательного и формального в драматической сцене» [Михайлов, 1976 (1), 299]

<sup>44</sup> «Гете создает европейскими средствами параллелизм письма-графики и картины-образа», а «природа погружается в полумрак [...] сводится в образ эскизный, передающий динамику дрожаний и биений», используется «письмо близкими к иероглифичным образами, которое служит тут окном в природу» [Михайлов, 1985, 99, 97, 100]. При этом в стихах «нет теней в обычном смысле слова – темнота, мрак понимается как осязательно-вещественное начало», то есть в духе дальневосточных концепций «инь-ян»

<sup>45</sup> «Этим принципом ... самооправдывалась описательная и дидактическая поэзия XVIII в., теряющаяся в мелочах описательности ... живописное начало по-своему и по-новому вновь возвращается в поэзии» [Михайлов, 1982 (1), 231]

лжи<sup>46</sup>. С другой стороны, именно эмблематика привлекается как исток продуктивности образного строя<sup>47</sup>. Разрешение такого противоречия представляется уместным рассматривать в плане сценической интерпретации, поскольку театральность интегрирует эмблематику. Восстановление в снятом виде барочной эмблематики уже в классическом стиле (уместно вспомнить басенную традицию с ее аллегориями) обязано именно театральности<sup>48</sup>. Происходит не просто отвержение риторической эмблематики, а ее перевоплощение как театрального явления. Место эмблематических условностей теперь занимает материал разговорной речи, который, будучи интегрирован в целостную ткань прозаического текста, становится сплошным потоком **идиомов**. Слово обретает неповторимый смысл и обозначает **перевоплощение**, происходящее с предметом повествования.

Таким образом, проза как особый мир художественного слова возникает не на «чистой доске», не как самодостаточное явление, а из противостояния дезинтегрированной риторической системе как ее альтернатива, представляя речевую разговорную стихию вместо условностей (при условии предварительного наличия этой системы). Проза выступает как **критика риторики**, и эта ее отрицающая, критическая направленность влечет за собой последствия для ее отношения к иным сферам культуры, прежде всего к театру. Сама по себе эта роль критицизма в формировании прозы хорошо известна (достаточно вспомнить возникшего как пародия «Дон Кихота»), но более существенным оказывается неизбежное следствие отрицания риторики – **метаморфизм прозы**, связанный особенно с именем Гете, превращения и преобразования в ее ткани риторического наследия, обретающего новое проявление. Таким образом, мы возвращаемся к сквозной идее преобразования, связанной у И.Гете с предельностью.

К тому же последствию вела и отмеченная противоположность «быт – бытие», вызывавшая силы воображения. Отвергнув старые риторические средства, народившаяся проза оказалась перед необходимостью создавать новую, собственную риторику, поскольку без таких средств

---

<sup>46</sup> «Значение, то есть сам факт указания на что-то иное (что не есть сама эта вещь, этот символ [...]), для Гете – классициста есть своего рода [...] зло, т.е. отступление от идеальности красоты» [Михайлов, 1982 (1), 230]

<sup>47</sup> «Гете пользуется (притом весьма интенсивно) традиционными эмблематическими образами» поскольку «эмблематика [...] оживляет традиционную топику и не дает почить на лаврах стершейся метафорике [...] эмблематический образ не подвергся разрушительной рефлексии [...], не приобретает присущую метафоре ... необязательность и даже произвольность» [Михайлов, 1982 (1), 232-3]

<sup>48</sup> «[...] когда Гете, восторженно вспоминая свои впечатления от лессинговского Лаокоона, прибегает [...] к самым исконным эмблематическим, риторическим типичным живописно-словесным образам, [...] то в этом нельзя не видеть особый [...] юмор ситуации: риторическая система дает бой своему рационалистическому аналитику таким образом, что сама на деле готовит ему традиционный триумф» [Михайлов, 1982 (1), 234]

художественное исследование мира невозможно, а отказавшись от эмблематики, оказалась перед нерешенной проблемой отношения «вербальное – визуальное». В силу нерешенности этих задач проза неизбежно оказывалась связанной с тем, что является постоянным достоянием театра – с перевоплощением. Заметим, что преобразование слова в идиоматику идиолекта, необходимое для формирования прозаической речи, обнаруживает подобие приемам **сценической импровизации**, перешедшим в театральную педагогику. Упомянем как пример методику этюдов «на три слова», где артист находит смыслы, свойственные обозначаемым предметам только в единичной ситуации [Кнебель, 1984, 168]. О связи такого приема с риторической традицией может свидетельствовать, например, такой памятник эпохи заката этой традиции, как «*Стихи на слова, данные мне Хлою: миг, картина и дверь*» Карамзина (1802 г.), упоминаемые в письме А.И. Тургенева к В.А. Жуковскому (после 05.05.1802 г.) [Вацуро, Виролайнен, 1987, 406]. Театральная практика оказывается тут посредником в переработке риторики, приспособляющей ее для нужд прозы.

Обсужденные коллизии прозы вели к раскрытию такого ее качества, как **серьезность**, роль которого в наследии А.В. Михайлова усматривалась в соотношении намерений автора текста и возможностей их осуществления<sup>49</sup> и которое, добавим, фактически подводит к понятию художественного **эксперимента** как основы преобразования слова в прозе. Это качество вовлекалось в рассмотрение в связи с игрой как его антиподом, в частности, в анализе концепции Й. Хейзинги. А.В. Михайлов обратил внимание, в частности, на необходимость переоценки завышенного значения игры (которая является вообще общебиологическим явлением и не привязана к специфике культуры)<sup>50</sup>, а потому и на привлечение внимания к серьезности как такому атрибуту прозаичности, который связан с развитием критического и полемического начала, а шире с отрицательностью как таковой – в духе апофатического подхода. Тогда можно утверждать, что уже обсуждавшаяся «точность» прозаического слова имеет отрицательную основу в том смысле, что указание на детали, подробности, частности предстает как антитеза обобщениям, как аргумент в полемике против поспешных обобщений. Отсюда проистекает известное тяготение прозы к метонимии, к взаимным отсылкам частных подробностей. Метонимия частных ставит заранее заданную целостность под сомнение, выступает критикой целого и общего.

Например, натуралистические детали – это аргументы в полемике, предполагающие замалчиваемые или умалчиваемые антонимы. Натурализм уже в физиологическом очерке предстает как критика всего мирского, то есть как создание инфернальной картины мира, восходящей к обличительному

---

<sup>49</sup> Определяется «... *серьезность* как результат прямой соотнесенности между желанием творца выразить определенный смысл и его (смысла) конечной наличности» [Смирнова, 2001, 382]

<sup>50</sup> «То “не-смешное”, что повсеместно открывается в смехе, ... подрывает хейзинговское (абстрактное) противопоставление “игры” и “серьезности”» [Михайлов, 1988 (3), 451]

проповедничеству полемической литературы времен религиозных войн. Эти качества прозы, определяющие указанную точность, предельную специализацию значений, осознаются как серьезность. Специализация значений, детализация описаний как проявления точности прозы, важны не сами по себе, а именно как оспаривание общих суждений, как аргументация в полемике. Это качество прозаической серьезности имеет критическую, полемическую направленность постольку, поскольку детали, подробности, частности предстают как аргументы для опровержения предпосылок и обобщений: если говорится, что персонаж двигался по извилистому пути, то предполагается, что путь не был прямым, и отвергаются возможные антонимы и антитезы. Риторическая фигура «поправок» (*correctio*) – сопоставления атрибута с его частичными антонимами (например, «нет, он не шел, а бежал, нет, не бежал, а мчался») – обнажает такую постоянно присутствующую отрицательность. Реалистическая проза в этом отношении оказывается прямой наследницей обличительной религиозной полемики (вспомним стендалевскую «горькую правду»!). Создание инфернальной картины мира – вот что вызывает к жизни точность прозаического слова, метонимический стиль частных, детализацию повествования.

Но серьезность как критицизм всегда соотносится с парным ему понятием курьезности, проявляющейся, например, в барочной эмблематике и находящей ограничения в системе аллегоризма<sup>51</sup>. Курьезное – значит любопытное, зовущее изучать, познавать, удивляться, дивиться. Курьез, нечто любопытное и удивительное, составляет основу фантастики, чуда, того, что осмысливается как необычное, неожиданное, то, что отрицает порядок бытия. Серьезное и курьезное – это, можно сказать, явь и сон прозы: фантастика чудес и необычайностей, возможная во сне, как раз и есть заведомая театральщина («в жизни так не бывает»), то, что осознается как небылицы – топос *impossibilia*. Этим определяется и заведомая отрицательность курьезов (как и отрицательная суть серьезности). Тогда, в частности, борьба с театральщиной – это борьба с культом чудес, где условности обращаются в откровенную ложь, как в мелодраме. Со своей стороны, постольку, поскольку серьезность есть не любование деталями в духе импрессионизма, но скрытая полемика, аргументация, направленная не pro, а contra, то она подразумевает опровержение некоторых заведомо данных предпосылок, отрицание невидимых антонимов: если говорится, что персонаж двигался по извилистому пути, то предполагается, что путь не был прямым. Поэтому, можно сказать, ключ серьезности – в скрытых антонимах и антитезах. Тем более деталь как средство выявления характерности в театральном духе – это всегда отрицание подразумеваемых противоположных черт характера.

---

<sup>51</sup> «уже барочная эмблематика, все существующее превращающая в предмет любознательности, курьезного знания, стремится отыскивать иносказательное ... но ... тут торжествует аллегорическое и смысл посторонен вещам, он потусторонен относительно вещественности и непосредственной сути существующего» [Михайлов, 1976 (2), 456]



Но серьезное и курьезное не столько противопоставляются в прозе, сколько выступают в единстве (проистекающем уже из их общей отрицательной основы). Подлинно **серьезное курьезно** и предполагает юмор как источник того, что именовалось «серьезной игрой» (*ludum serium*) нарождающейся прозы, которая является по существу **экспериментом**. Серьезное предполагает юмор, в том числе и черный, без которого оно неполно. Без юмора, в частности, серьезность не раскрывает **искренности**. Отсюда проистекает и первичность «серьезной игры» позднего средневековья (в частности, *ludum serium* в куртуазных судах), упоминаемой Й. Хейзинга. Вот такая игра уже и не является собственно игрой как инструктивным процессом обучения, присущим живому миру в целом (например, зверьятам, обучающимся поведению, или брачующимся парам), а именно экспериментальным исследованием, предполагающим выявление эпифеноменов. Совершенно откровенная театральность фантастики – в частности, признание того, что рассказываемое «не в самом деле», «ненастоящее», «вымышленное», то есть не является правдой (но и не ложь!) – проявляется, например, в романтической литературной сказке, где и вымысел, однако, не отождествляется ни в коем случае с ложью. Дело, однако, в том, что наиболее правдоподобное оборачивается совершенно невероятным, быт превращается в чудо, серьезность сливается в единство с игровым экспериментом. Обыденность далеко не обыденна, и необыкновенное чудо находит себе место не только на сцене. Дивное и чудесное вскрывается за самой пошлостью в силу «*остранения*», «*очуждения*» (известных задолго до В. Шкловского и Б. Брехта) повседневности. Тогда единство серьезного и курьезного предстает как **проблемность** (в противоположность **парадоксальности** курьезного самого по себе).

Но «серьезная игра» как эксперимент с ее единством серьезности и курьезности в метонимическом стиле прозы отсылает к театру как месту взаимного испытания персонажей<sup>52</sup>. Роль театра в критике условностей обусловлена значимостью действия как испытания правдивости слова: если сцена, согласно анекдотическому определению, это место, где можно лгать без зазрения совести, то выявление лжи становится орудием критики. Театр снимает абстрактность поэтического слова, превращая его в предмет действительного эксперимента и подвергая его экзамену на правдивость. Как отметил И. Гете (письмо к Ф. Шиллеру от 23.12.1797 г.), «... *все стремится к драме, к изображению абсолютно сопереживаемого*», а потому точность прозаического слова коренится в этом сценическом сопереживании. Прозаичность рождается на театральной сцене.

Может показаться, что такому допущению противоречит роль описаний странствий (итинерарий) и жизнеописаний (агиография) как истоков новоевропейской прозы, которые несовместимы уже с драматическим требованием единства места и времени. В свою очередь, до появления драма

---

<sup>52</sup> Например, «употребление колкостей обнажает враждебность», а для выведывания информации «дружественность ведет к разговорчивости, а далее – к болтливости» [Ершов, 1972, 192-193]

писалась преимущественно стихами, тогда как прозаические эпизоды занимали периферийное положение в иерархии текста. Рыцарские романы, переизданные из стихотворного эпоса (был специальный термин “разрифмовывание” *dérimage*), и их пародийные отражения, от «Дон Кихота» до авантюры пикаро, представляются весьма далекими от театра. Дело, однако, в том, что сама стихия общества оказывается большой сценой<sup>53</sup>. Эта «театрализация» лежит еще в рамках риторики как наследницы античного мировоззрения<sup>54</sup>. Такая театральная основа риторики, в частности, позволяет не только сопоставить аллегорический барочный роман Б. Грасиана «Критикон» с драмой П. Кальдерона «Жизнь есть сон», но и вскрыть основу обрисовки характеров в неизменных театральных масках амплуа<sup>55</sup>. Вот почему, наряду с отношениями между словом и изображением, в становлении прозы вновь-таки выступает «третья» сила – театр как посредствующее звено, в недрах которого зарождалось прозаическое отношение к слову, несмотря на господство стихотворного текста в самой драме.

Театральный фактор сказывается прежде всего в отношениях между вербальным и визуальным материалом. Если в риторике связь зримого образа со словом определялась условностями (эмблемы, экфрасис), то с разложением риторики возникает необходимость новых оснований для такой связи. Эта ситуация теоретически была осознана в «Лаокооне» Г.Э. Лессинга, где провозглашалась автономия поэзии и живописи как альтернатива горацианскому единству слова с изображением. Искания неповторимости, точности прозаического слова, возникающие с задачами словесного представления зримых образов после разложения риторической эмблематики, предполагают привлечение особых критериев достоверности и правдоподобия, а следовательно, проблемы «поэзии и правды» (*Dichtung und Wahrheit*), вымысла и истины. **Изобразительность** прозаического слова теперь переосмысливается как **правдивость**. Это, со своей стороны, влечет за собой пересмотр антитезы «проза-поэзия» и «проза-история», где требования достоверности касались именно исторического (в смысле научного) текста. Существенно, что критика риторической системы «речевых жанров» и вербально - визуального параллелизма основывается на мотивах правдоподобия, на поисках обоснования правдивости словесного текста и нового понимания отношения «правда-вымысел», внешним побуждением к которым оказывается смещение границ между поэзией и прозой, а в итоге –

---

<sup>53</sup> Например, для барочной Испании отмечалось, что неразлично, «[...]» мощь ли театра вела к театрализации жизни или театральность действительности диктовала соответствующую театральную стилистику» [Силюнас, 2000, 6].

<sup>54</sup> «[...] античный человек чувствовал себя свободным актером и даже артистом [...]» Как актер, играющий роль в космической театральной постановке, человек вполне свободен. Но сама-то театральная постановка [...] придумана [...] только судьбой [...]» [Лосев, 2000, 639-640]

<sup>55</sup> «[...] двуединые герои в конце пути психологически совершенно те же, что в начале [...]» [Пинский, 1982, 559]

снятие, устранение этой фундаментальной риторической антитезы<sup>56</sup>. Таким образом, задачи нового обоснования отношений слова и изображения повлекли за собой необходимость пересмотра целой жанровой системы.

Это оказалось особенно наглядным в становлении барочного романа. Источники романа в рамках риторической культуры усматриваются в экфразе и экзегезе, в описаниях изображений и их истолкованиях, что в целом укладывается в горацианскую традицию единства зримого и словесного как обоснование правдоподобия повествования, где заключены, добавим, и первоисточники будущих хроникально-документальных жанров<sup>57</sup>. Между тем зримое как таковое – понятие слишком отвлеченное, ибо речь идет о пространстве, имеющем полевое строение, включающее центр и периферию. В частности, именно **портрет** и, шире, концепция личности, является решающей для решения горацианской проблемы, а не экфрасис сам по себе, тогда как все остальное, что собственно и оказывается предметом экфрасиса, только составляет фон для портрета, в том числе и подразумеваемого, но отсутствующего или запрещенного традицией (как у мусульман и иудеев). Особенно существенна в таком словесном представлении зримых образов текстуальная **неоднородность**, обусловленная неравномерностью самого описания, вызывающего необходимость в том, что ныне определяется как регистровая стратификация текста (в частности, вычленение лирических отступлений и иных участков истолкования, описаний рефлексии над предметом изображения)<sup>58</sup>. Именно расслоение текста на регистры оказывается особенно значимой силой становления романа как ведущего «места» художественного синтеза в рамках риторической культуры. Такое расслоение и сплачивание текста воедино оказывается соотносимым и с его свертыванием и развертыванием. Отсюда и проистекает идея романного стиля как роста, как становления, а следовательно и как развертки, предложенная А.В. Михайловым<sup>59</sup>. Отдельная фраза как свертка текста, «запечатление» его стиля предполагает не только восстановление этого текста в развертывании, но и его «перерастание» границ заданного текста в просторе исторического

---

<sup>56</sup> «Новоевропейский роман ... противоречит риторической системе ... тем, что он утверждает прозаическое слово, которое не противоречит стиху» [Михайлов, 1982 (2), 161]

<sup>57</sup> «изображение дает толчок к толкованию тайн, к их откровению», причем уже в средневековой риторической традиции (и в частности у Данте) складывается «тип откровения или видения, в основе которого – изъяснение таинственного изображения или художественного создания» [Михайлов, 1982 (2), 158–159].

<sup>58</sup> «Рассказ складывается не прямым путем [...] риторическое слово никогда не облегает вещи и события гибко и плотно, оно [...] вытягивает, абсорбирует их смысл, конденсирует его в себе» [Михайлов, 1982 (2), 160]

<sup>59</sup> «... цельный единый стиль, который будет стараться запечатлеться в каждой отдельной фразе, ... будет возникать только как стилистический процесс совмещения разного ... романский стиль ... возникает как рост стиля» [Михайлов, 1982 (2), 177]

развития. (Здесь, возможно, уместны аналогии с переходом от барочной концертности к классическому симфонизму в музыке.)

Смещение жанровой иерархии, в частности, изменение взаимоотношений между поэзией и прозой (а следовательно, между поэтическим **вымыслом** и исторической **достоверностью**) выявляет неспособность выдерживать испытание риторического слова на правдивость. Изменение жанровой системы оказалось своеобразным «детектором лжи», повлекшим за собой трансформацию всей повествовательной стратегии<sup>60</sup>. Вот почему наиболее существенным для становления романа являются не его эпическое происхождение, а его призвание, миссия критики риторической лживости и ее преодоления не в разрушении риторических традиций, а в их диалектическом снятии через преобразование слова в образ<sup>61</sup>. Такое преобразованное слово становится способным, по приводившемуся выражению Лессинга, забыть, что оно слово, и превратиться в «оболочку» образа – или (по Гете), в «пелену» вещей<sup>62</sup>. Слово теперь представляется как словесная стихия, присущая самому обозначаемому и представляемому в тексте миру, как свойство исследуемой в тексте реальности, ее голос. Эта речевая стихия в будущем станет источником потока сознания как неотъемлемое свойство запечатленной субъективной картины мира, ее наименование и ряд ее возможных описаний. Представляется, вместе с тем, что тут особенно весомыми оказываются воздействия театра, где как раз представленная на сцене речевая стихия составляет материал для творчества, и это обстоятельство отмечено А.В. Михайловым в беглом замечании<sup>63</sup>.

Один из существенных аспектов формирования прозы в собственном смысле слова, именно как художественной прозы – это отграничение ее от

---

<sup>60</sup> «Перемещение эпоса в прозу приводило к неожиданному результату. Внутри риторической системы зарождается очаг ее критики», поскольку «авторы романа настаивают на доподлинной фактической истинности», а следовательно, устраниают допущение вымысла как аристотелевского родового признака поэзии в пользу правды как признака истории: «Мотив истинности ... обязан ..., обосновывая историческую верность повествования, вернуть его в лоно риторике» – трактуя эпос уже как жанр истории (а не только поэзии). «Но в то же время ... этот мотив выступает как орудие антириторической тенденции, потому что оправдывает обращение романа к частной, конкретной жизни» [Михайлов, 1982 (2), 149, 151-152, 155]– и таким образом выходя за пределы риторических нормативов.

<sup>61</sup> «Роман начинает складываться не столько как прозаический наследник старинного стихотворного эпоса, сколько как антагонист риторического слова с его универсальной функцией. Задача романа – не уничтожить универсальность слова, но восстановить ее через полноту (тотальность) до конца проанализированной действительности» [Михайлов, 1982 (2), 156]

<sup>62</sup> «романное слово ... есть послушная гибкая [...] оболочка образа действительности [...], становится голосом действительности» [Михайлов, 1982 (2), 161]

<sup>63</sup> «драма изнутри пронизывает роман» [Михайлов, 1982 (2), 155]

того, что именовалось историей. Именно в этом отграничении сказывается присущее прозе единство вымысла и правдоподобия, а как образец тут служит теория романа Зигмунда фон Биркена, главы нюрнбергского поэтического ордена (1669)<sup>64</sup>. Но в том-то и дело, что история мыслится как театральная сцена, как деяния, разыгрываемые актерами<sup>65</sup>. Отсюда делается вывод о синтезе риторики и истории в барочном историческом романе<sup>66</sup>. Со своей стороны, последствия дезинтеграции риторической системы сказываются и в самом театральном деле: если прежде пара «вымысел-правдоподобие» соотносилась с дуализмом трагедии и комедии, то с утверждением прозы это соотношение меняется. Теоретическое осознание исторического завершения риторической традиции происходило одновременно со становлением прозаической драмы, предлагавшей сценическое представление разговорной речи и преодоление прежнего дуалистического противопоставления комедии и трагедии. Мелодрама (а через столетие – детектив как ее модификация), в частности, оказывается местом, отведенным для демонстрации того необычного и удивительного, которое допускается в рамках прозаической «трезвости» (серьезности) и становится своеобразным суррогатом старых «каталогов чудес». Одновременно складывается повествовательный способ представления реальности через ее отображение во внутреннем мире персонажей (несобственно-прямая речь, поток сознания). Как известно, особую роль тут сыграло творчество уже упоминавшегося Л.Стерна, который открыто провозгласил необходимость в повествовании следовать разговорной манере речи<sup>67</sup>, прибегая, в частности, к эффектам «аграмматизма», преднамеренных неправильностей. Следуя опыту своего друга актера Д. Гарика, писатель увеличивал удельный вес лирических отступлений, развернутых приложений, вставочных предложений как средств воссоздания

---

<sup>64</sup> «Теперь история в ее фактичности и осуществленности становится внутренней мерой и регулятором поэтического. Фактической, реально осуществившейся истории может в крайнем случае и совсем не быть в поэтическом произведении, но такой крайний случай и возможен лишь на фоне плавно претворяемой в поэтическом произведении исторической меры [...] поэзия создает историю вероятную, а такая вероятная история есть как бы возвращение истории к себе в моралистически-обобщенном виде» [Михайлов, 1982 (2), 163-164].

<sup>65</sup> «[...] о фактичности истории все еще свидетельствует само определенным образом организованное риторическое слово [...] вымысел не способен исказать верно переданную суть исторических событий [...] Для Биркена не столь существенно различие стиха и прозы, сколько сам принцип поэтизации истории» [Михайлов, 1982 (2), 165]

<sup>66</sup> «как раз высокий исторический роман ... барокко, ... только и мог, при своей широте, при своих творческих амбициях (подражание самой вселенной и самому создателю) осуществить смыкание истории (мировой истории) и универсального риторического слова» [Михайлов, 1982 (2), 167]

<sup>67</sup> «*Writing, when properly managed (...) is but a different name for conversation*» [Sterne, 1996, 75]

разговорных «неправильностей», аномалий<sup>68</sup>. Можно сказать, аппозитивные, списочные построения вытесняют нормальные пропозиционные конструкции речи. Таким образом, частный вопрос горадианской традиции о соотношении слова и изображения влечет за собой радикальные изменения целой жанровой системы и способов построения художественной речи.

Проблема «**слово-изображение**», переходящая в проблему «**вымысел-правда**», обретает еще дополнительные грани. Именно с развитием и утверждением прозы, принимающей требования эпической полноты, но без эпической же системы типизации и общих мест, возникает проблема представления вещного мира. Поэтому проблема «**слова и вещи**» (*Wörter und Sachen*) оказывается сугубо прозаической проблемой, где задачи достоверности и испытания риторического слова на правдивость осуществляются через описание вещей, – то, что неведомо риторической эмблематике. Но вещный мир, со своей стороны, не безымянен, он всегда покрыт словесной «пеленой» (Й. Гете), то есть разговорной речевой стихией, всегда имеющимся в наличии потоком коллоквиализмов, а потому и «вещи для нас» всегда заданы нам вместе со своими обозначениями, наличными именами, возможными описаниями<sup>69</sup>. Но в таком случае и данная конкретная задача описания вещного мира и более широкая проблема создания прозаического текста предполагает вовлечение интерпретации, экзегезы, истолкования как центрального звена любого миметического процесса (имитация – симуляция – инвенция или мимесис – мимикрия – фантазия), всегда включающего отражение и преобразование, репродукцию и трансформацию некоторой исходной данности. Наличие такой данности – обязательное условие и предпосылка всякого творчества, которое ни в коем случае не является творением из ничего – *creatio ex nihilo*. При воспроизведении, повторении, копировании как нулевым уровне творчества – всегда происходит преобразование, метаморфоза чего-то уже имеющегося, существующего, а не возникновение «на голом месте». Именно истолкование и преобразование этого нечто, имеющегося ранее, и является основой творчества – экзегеза, герменевтика, интерпретация, метаморфоза: вновь обращаясь к мыслям Гете, можно сказать, что морфогенез всегда есть метаморфизм. В частности, таким изначально имеющимся нечто, подлежащим преобразению, является речевая стихия, всегда наличная для наблюдения. «Пелена» Гете сопоставима с тем, что у Соссюра определяется как третья (наряду с языком (*langue*) и речью (*parole*)) ипостась словесного бытия – речевая деятельность (*langage*), соответствующая именно стихии, понимаемой как множество возможных описаний предмета повествования. Если рассматривать речевую деятельность как постоянно существующий первичный текст, то всякие создаваемые литературные тексты оказываются вторичными, представляющими интерпретацию этой стихии.

---

<sup>68</sup> “*Digressions, incontestably, are the sunshine; – they are the life, the soul of reading!*” [Sterne, 1996, 50]

<sup>69</sup> Требуется, по А.Ф. Лосеву [1978, 251], «изображать вещи не самими по себе, а такими, какими они представляются человеку»

Возникает задача приспособления постоянно наличной стихии речевой деятельности к описанию вещного мира в прозе, которая рассматривается А.В. Михайловым прежде всего в барочном наследии. Особенно явно театральные корни прозаического представления вещного мира сказываются в таком его назначении как деперсонализация самого рассказчика, его самоустранение и растворение в «голосах» вещей подобно тому, как это имеет место с автором драмы. **Игра с самоустранением автора** обнаруживается в творчестве Й. Беера (1655-1705) – музыковеда и писателя, состоявшего более 20 лет шутом при герцоге Вейссенфельском, одного из создателей т. наз. романа о музыкантах. Анализ его творчества представляется особенно интересным как свидетельство наличия соматических, телесных образов для деперсонализации, обезличивания автора и персонажей. Внешне они связаны с раблезианской карнавальной традицией, ввиду, так сказать, служебных обязанностей писателя, однако по существу эти образы имеют иную природу: не дуалистического сопряжения «карнавал-мистерия» типа *mundus inversus*, а растворение в стихии, в признаваемом несовершенным мире вещей<sup>70</sup>. Именно признание существования стихии оказывается аргументом для обезличивания<sup>71</sup>. Трудно не заметить поразительную параллель такого подхода к деперсонализации с некоторыми методами актерской тренировки, предлагавшейся, в частности, С.В. Гиппиусом [1967]: избегание собственного участия в действии или высказывания оценки происходящего, стремление скрыться за описанием вещей, достичь собственного обезличивания можно рассматривать не только в плане театральной маскировки, но и как воображаемое отождествление своего «я» с вещью, используемое для развития способностей **перевоплощения**.

Существенно тут еще то, что внимание к вещному миру не только мотивируется стихийностью, но и оказывается следствием эпического по своей основе требования **полноты** представления реальности<sup>72</sup>. Проблема

---

<sup>70</sup> Беер – «олицетворение какой-то неслыханной в этот век житейской беспроблемности ... Жизнь проведена в забавах и развлечениях, она наполнена смехом, таким здоровым и полнокровным, каким не смеялся никто в эпоху барокко ... полнотой жизни пропитано все», так что в итоге утверждается «влюбленность в окружающий вещественный, вещный ... мир» [Михайлов, 1976 (2), 458]

<sup>71</sup> «Романы Беера в основном посвящены сопереживанию вещей ... герои Беера часто прямо-таки насильственно насыщают себя жизнью, но это значит для них, людей немецкого барокко, прильнуть к стихийности вещественного мира, уподобиться вязкости, густоте, сочности вещей, раствориться среди вещей в беспамятстве, уничтожиться как “я” и как личность среди безличной безмятежности вещей ... Бунтуя против вещей, они и вещи, и самих себя равняют с той стихийностью, в которой для них как бы истинность вещей ... смеются вещи, разрываясь от своей внутренней нелепости» [Михайлов, 1976 (2), 459]

<sup>72</sup> «Герои опускаются до животного существования, но они же и поднимаются и, на грёбе шума и хулиганских выходов, обнаруживают еще для себя и

полноты оборачивается обнаружением стихийности вещей и необходимости их осмысления, в частности, как забавы в ключе барочного понятия суеты либо как обличения inferнального посюстороннего мира. Полнота принципиально отличается от дуализма раблезианской традиции. Отправной же точкой оказывается тут приравнение персонажей к вещам и, как следствие, их обезличивание<sup>73</sup>. Вещи поэтому не только даны сами по себе, как внешний мир, и не только соотносятся со словами: они предстают как **антиподы персонажей**, действующих лиц и осмысляются как противоположность лицам. Вещи предполагают существование лиц так же, как пейзаж или натюрморт, как упоминалось, отсылает к некоторому отсутствующему портрету. Поэтому и сведение мира к вещам оборачивается вытеснением из мира лиц, обезличиванием персонажей: деперсонализация рассказчика и персонажей, их самоустранение и растворение в «голосах» вещей засвидетельствованы описаниями в прозе барокко. Такие описания оказываются следствием эпического по своей основе требования полноты представления реальности как следствие критических обличительных задач. Но тогда возникает противопоставление **«вещь vs. лицо»**, а приравнение персонажей к вещам влечет за собой их обезличивание. Особенно ярко требование полноты описания с его следствиями выявлено у Г.Я. Гриммельсхаузена, где вещный мир является еще орудием самокритики в традициях обличительного развенчивания суеты. Представление вещей как самостоятельно движущейся массы осмысливается как бестиализация человека – превращение в механически действующее тело<sup>74</sup>. Подмена

---

безмятежность “райского” покоя. Но эти внутренние тенденции перекрываются полнотой или густотой воспроизводимой реальности – добавим, слепой реальности ... Завершенная в себе и потому даже и не требующая для себя контекста сцена – “окно” в стихийную природу вещей: она существует пока за пределами смысла, за пределами барочной “духовности”, даже в противовес ей, и лишь в первых муках рождает зерна будущей своей осмысленности, полноты жизни» [Михайлов, 1976 (2), 463]

<sup>73</sup> «Логика стихийности, логика взбунтовавшихся вещей подчиняет себе ... поведение действующих лиц, вся воля, все желания которых обезличены ... Затухающие слепые желания людей – все равно, что пробуждающиеся темные желания вещей. Картина эта – вскрывшаяся, взорвавшаяся поверхность обманчивого покоя окружающего мира ... Взорвавшись, вещи не только открывают в себе свою адскую стихийность ... Буйные экстазы героев Беера – это, конечно, тоже и “ад”, в таком смысле, но одновременно это и “рай” – как обретенная свобода. Свобода здесь – свобода от себя самого, от воли, от желаний, и никакой другой свободы и не может быть, коль скоро персонажи романа ведут животное существование и все свои упования переносят на немое спокойствие вещей» [Михайлов, 1976 (2), 462-3]

<sup>74</sup> «[...] сражаются не с человеком, а именно с телом [...] противники, утратившие образ человеческий, обращаются в стихии » так что «оба слились в одну дерущуюся массу [...] все человеческое стирается» [Михайлов, 1976 (2), стили, 450-1]



одушевленного человека движущимся телом означает не только растворение в стихии, но и критику самой стихии, представление мира как адской арены<sup>75</sup>. Вещный мир предстает в прозе не как самодостаточный предмет описания, а именно как орудие критики, отрицания и самоотрицания<sup>76</sup>, противопоставления чему-то иному и прежде всего – действующим лицам. Следует отметить, что такое обезличивание человека через подмену его вещью коренится еще в античном языческом мире с его, по определению А.Ф. Лосева, скульптурной установкой, предполагавшей понимание человека как движущейся статуи, как тела, лишённого личностного качества<sup>77</sup>. «Статуарность» античной культуры, в свою очередь, дополняет ее уже отмеченную театральность. Противопоставление тела душе раскрывает и обобщает противопоставление лица вещи. Более того, можно вывести и дальнейшие логические заключения из такого вытеснения человека вещами и прийти к выводу, полученному художником В.М. Васнецовым<sup>78</sup>: вещь или тело, замещающие человеческую личность, предстают именно как звери в смысле, раскрытом Апокалипсисом, как отмеченная бестиализация. Таким образом, уже барокко открыло опасность сведения вещного к звериному, деградации человека до тела статуи при отождествлении его с вещами, а вместе с тем и побудило к поиску путей избегания этой опасности. Дальнейшее развитие идея критического призвания вещного мира, напоминающего о такой опасности, получила в сентиментализме и салонной культуре.

---

<sup>75</sup> «Действительность передается у Гриммельсхаузена с чувственной полнотой, когда требуется почти непрерывная и синтетическая работа всех органов чувств и когда чувства эти передаются с первозданной свежестью и неутомимостью. Лишь от такой чувственно насыщенной полноты и может быть настоящий, не иллюзорный переход к развенчанию земной реальности» [Михайлов, 1976 (2), 454-5]

<sup>76</sup> «... жизненный материал все еще слишком односторонне чувственно-материален, он лишен своего особого специфического конечного смысла, он никогда не тождествен себе, а потому может только нести внутри себя зерна своего уничтожения, отрицания, преодоления ...» [Михайлов, 1976 (2), 455]

<sup>77</sup> «Стиль же римского цезаризма есть не что иное, как обыкновенная безличная античная скульптура, только проведенная здесь в социальной области [...] там, где нет опыта личности, всегда абсолютизируются внеличностные и безличностные стороны бытия. [...] сама скульптура вызвана в античности к жизни этим мистическим разрывом обожествленной плоти» [Лосев, 1979, 69-70]

<sup>78</sup> «[...] человек с одной своей наукой, без Бога и Христа, неудержимо стремится к идеалу человека – культурного зверя, ибо если человек не носит в себе образа и подобия Божьего, то, конечно, он зверь – высший зверь – образ и подобие зверино. Так и Апокалипсис говорит и говорит непреложную истину, самую научную, – царство антихриста есть царство звериное!» [Васнецов, 1987, 218]

**Вещь** как художественная категория (получившая особое культивирование уже в третьей четверти XX века во французском течении *chosisme*) обретает проблемность и одухотворенность (если и не становится олицетворением, хотя бы в качестве аллегории) благодаря присущей ей **таинственности**, что и позволяет избежать опасности бестиализации. Отсюда проистекает парадоксальная ситуация ограничения возможностей постижения мира, поскольку так понимаемые вещи несут в себе наследие барочной **эмблематики** с их готовыми аллегорическими схемами понятийного расчленения мира, которые сами по себе препятствуют единству картины мира ввиду самодостаточности собственной смысловой нагрузки<sup>79</sup>. Вещь не только становится действующим лицом мира, осмысленного как театр (что обычно в сказках Андерсена), но и несет загадочность театральной **маски**. Такое истолкование вещей несет то барочное «время» (очевидное в Германии у Клейста, у Габбе), где с обратной стороны выявляется идея разорванности человека, противоречий между душой и телом, наряду с отмеченной разорванностью картины мира<sup>80</sup>. Давление унаследованной от барокко и воплощенной в вещном мире системы смыслов, навязывающей свою готовую, сложившуюся целостность, влечет за собой периферийную специфику с ее особыми условиями заторможенности развития и эклектического сосуществования противоположностей<sup>81</sup>. Проявляется такое противоречие в форме тяготения к своеобразному каприччио, которое приходит в словесность через музыкально-театральную сферу<sup>82</sup>. В частности, можно вспомнить о роли

---

<sup>79</sup> «Все вещи реального мира не столько связаны между собой, сколько притягиваются, каждая по отдельности, к смысловой сфере, к небу, такие барочные энергетические поля идут по вертикали, они разрывают единство мира, но зато каждая вещь уже несет в себе насыщенность символа, многообразие смысловых связей аллегории, каждая готова к своей поэтической роли – быть сосудом глубокого смысла – и готова показать внутри себя, как волшебное зеркало, все богатство реального мира. Как символ, вещь таинственна: сама обладая всей возможной конкретностью, чувственной пластичностью, она закрывает доступ к конкретности других вещей, потому что она предполагает их в себе» [Михайлов, 1977 (2), 269]

<sup>80</sup> «существование человека как бы раздирается между небом и землей» [Михайлов, 1977 (2), 268]

<sup>81</sup> «Целостность не допускает поверхностной поспешности в обращении с собою, она требует своего усвоения изнутри, усвоения языка, нравов и привычек, требует сжиться с нею», вследствие чего в художественной жизни «были только наивысшие достижения и изобилие самого посредственного», выявляющие «ее странность – в неподатливости социальным механизмам», поскольку «немецкий писатель вынужден пробираться сквозь леса застарелых барочных вертикалей смысла и соответствующих им разьединенных между собой вещей и явлений» [Михайлов, 1977 (2), 270-271-272]. Конкретно это замечание касается, в частности, К. Гуцкова.

<sup>82</sup> «музыкальность сказывается в странной форме литературного произведения» [Михайлов, 1977 (2), 274]

К. Гоцци, столь высоко ценимого немецкими романтиками. Это касается в особенности Жан-Поля как предшественника Бальзака и преемника Стерна<sup>83</sup>. За характеристикой мира как аллегорической полноты нетрудно увидеть барочный лабиринт, который был образом вселенной как театральной сцены.

Эта укорененность в барочном наследии, выявляющая перманентность развития, присуща в особенности такой особой немецкой разновидности позднего сентиментализма, как бидермейер, которая обнаруживает откровенную общность с так называемой салонной культурой, всецело основанной на конвенциях. Черты перманентности развития барочного наследия засвидетельствованы в особенности Жан-Подем, мотивация творчества которого определяется неприемлемостью классицистских методов синтеза. Именно эта неудовлетворенность современными решениями побуждает к ретроспективному восстановлению барочного наследия. В частности, именно барочное происхождение имеет категория остроумия (Witz), связываемая с барочным культом курьезности и суетности, которые представляют новации в виде предметов любопытства, предполагающие предустановленное аллегорическое истолкование в виде эмблематики<sup>84</sup>. Экзотика знания, в русле которой истолковывается реальная проблемность общественного бытия, составляет непреременный атрибут не только **барочной**

---

<sup>83</sup> «Бальзак переосмысляет литературную технику характеров, создавая (жизненно наполненные и окруженные средой) социальные типы, все переплетающееся множество которых должно исчерпывать полноту жизни общества; для Жан-Поля, у которого характеры, утрачивая просветительскую схематичность, переполняются и жизненно-бытовым и эмоционально-аффективным содержанием, социальное не функционирует ни как граница, ни как норма-регулятор изображения жизни, – коль скоро весь мир – это бесконечно многообразная и запутанная, дробная и подвижная аллегория, то социальное – лишь такая граница, через которую поминутно перекатываются волны эмоциональных и смысловых потоков» [Михайлов, 1977 (2), 274]

<sup>84</sup> «Жан-Поля не удовлетворяли возможности классической гармонии, достигнутой, как представлялось ему, ценой отказа от жизненного многообразия лишь на узкой основе и ценою утраты человечности на почве своеобразного эстетического индивидуализма и титанизма. Его тем более не устраивали и возможности романтических методов, за которыми он видел философский эгоизм и нигилизм, тоже пренебрегавший материальностью жизненной действительности. Еще менее устраивали Жан-Поля поэтические материалисты, то есть низкий, не поднимающийся до стилия уровень натуралистически грубой передачи жизненного содержания» 463 Вследствие этих обстоятельств Жан-Поль «не довольствуясь классическим синтезом и гетевским отречением (Entsagung), ... вынужден был считаться с уже во многом устаревшей поэтической техникой» (речь идет именно о барокко), причем он «старается во что бы то ни стало насытить воспроизводимый им мир реалиями из малоизвестных, далеких ... областей знания. Эти реалии, ... все те же барочные курьезы, из которых извлекается их эмблематическая суть» [Михайлов, 1976 (2), 464]

**суетности**, но и **салонной условности**. Еще позже барочные курьезы преобразуются в «сюрпризы и сувениры» модерна и тем более в симуляции постмодерна. Такую эволюцию демонстрирует, в частности, в австрийской литературе XX в. творчество Х. фон Додерера, у которого угрозы бестиялизации налично<sup>85</sup>, мотивируемые именно конкретикой, осмысливаемой как представление неисчерпаемости мира. В таком любовании скотством сходятся, по А.В. Михайлову, наследие барочной суетности и салонный культ комфортабельности<sup>86</sup>. Отсюда и проистекает нигилистическая по существу установка на приоритет суетного хаоса и любование им<sup>87</sup>. В свою очередь, истоки такой трактовки вещиности лежат в театральной **бутафории**, усвоенной салонной культурой как способом представления предметной среды.

В свою очередь, разобщенность и обособленность деталей, мелочность подробностей преодолеваются декоративными наслоениями, а не самой по себе художественной целостностью. Мелочи декоративного узора превращаются в **роковые улики** (как платок в «Отелло» или браслет в «Маскараде») то есть в типичные сценические атрибуты<sup>88</sup>. Умение найти такие детали требует вышеупомянутого остроумия (Witz), связанного с барочной «суетой». Но в этом обновленном любовании мелочами суеты обнаруживаются также черты общности с театральными капричами, в частности, со сказками К. Гоцци. Бидермейер как сентиментальный стиль немецкой салонной традиции ориентировался на театральные условности. Более того, особое значение обретает поэтика кукольного театра, марионетки (достаточно вспомнить Г. Клейста), а через нее вовлекается и весь мир детства, обожествленный ранним романтизмом. Наконец, бидермейер отсылает именно к общепринятым и приемлемым (в частности, принимаемым с молчаливого согласия) барочным представлениям, к готовым «концептам», предполагающим наличие установившейся системы знания. Отсюда возникает особый путь решения проблемы интеграции художественного текста, достижения его целостности, сопоставимый с тем, как преодолевается хаос

---

<sup>85</sup> Это предстает как «новый интерес к [...] безличной стихийности жизни, к погружению вглубь пронизывающей мгновения животной стихии», поскольку «необъятность [...] существует сейчас и здесь, доносимая до нас чувственной конкретностью» [Михайлов, 1977 (2), 305]

<sup>86</sup> «Сам Додерер вырастает из легенд философии жизни – теоретической, биологически-ориентированной, сопровождающей его молодость, и практической, заключающейся в венском культе жизненных удобств» [Михайлов, 1977 (2), 307]

<sup>87</sup> «Додерер и его герои [...] прилепились к стихийности вещей [...], и это объясняет неожиданность перспективы в романах Додерера – со дна жизни» [Михайлов, 1977 (2), 303-304]

<sup>88</sup> «Сюжет романа и все его собственное содержание помещаются в такую красивую оправу, окружается такими узорами, которые не имеют к содержанию и сюжету прямого, непосредственного отношения», причем «все это из репертуара барочной эмблематики», и в частности – «антикварные реалии» [Михайлов, 1976 (2), 464, 466, 468]

реплик в сценической речи, а многообразии характеров подводится под систему **амплуа**<sup>89</sup>.

Дальнейшее исследование путей прозаического осмысления «вещного мира» позволяет судить его «приуроченность» к тому, что происходило в театре. Прежде всего это касается преобразования образа автора в прозе, в частности, вышеупомянутого самоустранения автора, его деперсонализации в противоположность персонификации вещей. Здесь видится подобие надуманной проблеме «смерти автора» конца XX в. возникшей в связи с тем же преобладанием вещного мира над человеческой личностью. Можно такую проблему рассматривать в ключе растворения литературы в фольклоре, обретения анонимности, возвращения к архаичным типам авторства. Однако более вероятной представляется драматизация прозы, где автор или повествователь отступает в подтекст, уходит со сцены, как это имеет место в драматическом тексте. Именно в пользу такого истолкования свидетельствует, в частности, уже цитированный манифест Г. Де Мопассана, где главнейшее достижение Флобера усматривается в самоустранении автора как режиссерском поведении: «*Это редчайшее качество – талант постановщика, бесстрастно выпускающего на сцену действующих лиц [...]»* [Мопассан, 1958, 209]. Заметим, что именно в режиссерском театре процесс самоустранения автора проводится наиболее последовательно, например, по известному тезису Вл.И. Немировича-Данченко «*режиссер должен умереть в актере*».

Особенно заметно это самоустранение автора у представителя австрийской литературы А. Штифтера, который демонстрирует парадокс: избегая театральности, он устремляется именно к театру. Избегание собственного участия в действии или высказывания оценки происходящего, стремление скрыться за описанием вещей, достичь собственного обезличивания можно рассматривать и как особую форму театрального перевоплощения, отождествления своего «я» с вещью. Со своей стороны, сама трактовка вещного мира продолжает представления о «природе», «простоте», «естественности» и «очевидности», которая оборачивается как раз «загадочностью», исключающей какую бы то ни было беспроблемность. При этом речь идет не об открытии чудес в повседневности, восходящем к фантазмагориям Э.Т.А. Гофмана и феериям Г.Хр. Андерсена, но как раз о проблемности, внутренне присущей природе вещей. Именно проблемность, нагрузка загадочности становится основным аргументом для самоустранения автора, обращающегося в «пренебрежимо малую» величину<sup>90</sup>. Вещный мир

---

<sup>89</sup> «Вещественный мир служит пьедесталом для мира духовного». Поэтому «Синэстетические синтезы Жан-Полевских образов предполагают как данное не чувственную полноту мира и не осмысленность всего действительного, но как раз напротив, действительность разъятую, разделенную на ряды и слои [...] Именно преодолевая распад и несобранность, Жан-Поль строит полифоническую музыкальную форму своих образов» [Михайлов, 1976 (2), 470]

<sup>90</sup> «[...] сами вещи окружающего мира загадочны в своем существовании именно потому, что их реальность абсолютно очевидна, лежит перед глазами,

проявляет проблемность и таинственность, скрытые за кажущейся простотой. Но как раз наличие тайны делает вещь аналогом театральной **маски**, которая мотивирует предпочтение вещей лицам, а в частности - вышеупомянутое самоотстранение, деперсонализацию образа автора, который отступает в подтекст, как в театре. Именно таинственность, проблемность спасает вещь от упомянутой опасности отождествления со звериным телом, с лишенной человеческого облика звериной апокалипсической стихией.

Именно вышеописанная барочная традиция обезличивания, деперсонализации через отождествление лиц и вещей оказывается особенно актуальной для А. Штифтера. Внимание к вещному миру писатель использует как обоснование видимого «отсутствия» автора, присущего драматическому, театральному тексту. Однако не только автор растворяется в вещах, но и внутренний мир персонажей раскрывается через **предметное окружение**, а не непосредственно через **точки зрения**<sup>91</sup>. Создается не только описание действительности через внутренний мир героев, через многообразие ракурсов, точек зрения, но при этом и сами эти ракурсы представляются не прямым, а косвенным образом, через следы в вещном мире. Происходит своеобразная **двойная инверсия**: не только внешний мир передается через внутренний, но и внутренний мир представляется миром вещей. Отсюда и парадокс повествования, присущий **театральному подтексту**: хотя герои и достаточно откровенны, подлинность их внутреннего мира запечатлевается не непосредственными высказываниями, а именно через отстранение чувств в вещной форме<sup>92</sup>. Этот парадокс проявляется и в применении типично

---

доступна взглядам людей и совершенно незагадочна. Реальность поражает своей фантастичностью, своей недвусмысленностью, той естественностью, с которой обступает она со всех сторон всякого человека, – если бы удалось воспроизвести ее такой, какова она на самом деле, то тогда для художника разрешалась бы сама загадка ее очевидности, ее всегда само собою разумеющегося существования, ее такой до краев вещественности [...] загадка бытия стоит для художника за той незагадочной естественностью, с которой существует все реально существующее [...] Я художника – мелко и ненужно, в нем, как думает художник, одна помеха истинности вещей. Но если бы я художника и писателя могло исчезать, исчезло бы и все то, что мы называем стилем; **я исчезает, стремясь скрыться за вещами.**, за истиной и объективностью бытия, – понятно, что уже тенденция к исчезанию приводит к переменам в самом существе стиля; не переставая быть стилем индивидуальности, он может быть результатом никогда не прекращающейся **борьбы писателя со своим “я”**, со своей индивидуальностью – и все это во имя правды вещей, во имя правды бытия» [Михайлов, 1977 (2), 277-8]

<sup>91</sup> «[...] умолчание – производное от сдержанности, а сдержанность означает невозможность для Штифтера врываться во внутренний мир своих героев и рассказывать об их тайнах» [Михайлов, 1977 (2), 289]

<sup>92</sup> «[...] как раз штифтеровские герои иногда очень смелы, поскольку не боятся в нужном случае говорить о своих чувствах, – и тем более, что чувства их всегда ясны им и для выражения их они безошибочно умеют найти

театрального средства умолчания, когда подразумевается отсылка к характеристике внешнего мира вещей для выражения субъективных намерений персонажа<sup>93</sup>.

Со своей стороны, за так понимаемым умолчанием стоят более глубокие основания, связанные в конечном счете с обличительной направленностью прозы, причем обличение дается через умолчание (и в этом отличие Штифтера, в частности, от Толстого с его «Крейцеровой сонатой»)<sup>94</sup>. Этот парадокс разрешается в понимании естественности как предмете стиливого опосредования, подобного сценическому представлению действительности, ее преобразению и перевоплощению в театральном пространстве. Здесь и возникает ключевая для театра проблема полноты текста и его дополнения. Текст неизбежно оказывается **лакунарным**, содержащим умолчания, требующие усилий интерпретатора<sup>95</sup>. Таким образом, проза

---

совершенно точные и простые слова; они говорят редко о своих чувствах и, говоря о них, не ошибаются в выборе собеседника, – тогда их долго накапливавшиеся чувства прорываются наружу, и душевные восторги выливаются в ряды четких, – и одинаковых сразу у двоих – фраз, звучащих в безмолвии их волнения», но при этом персонаж «не передает свое чувство, а старательно остраивает его – и теряет свое “я” в вещах [...] **ЧУВСТВО остраивается до того, что перестает быть чувством, а делается странным превращением вещей**, [...] со столь же странно-дотошным их перечислением [...] Герой рассказывает так, как будто это не с ним, а с вещами произошли перемены» [Михайлов, 1977 (2), 290-1]

<sup>93</sup> «[...] динамика чувства переводится в образ вещей», что и влечет за собой «умолчание как парадоксальное средство выявления внутреннего мира» [Михайлов, 1977 (2), 292, 294]

<sup>94</sup> «Умолчание – это принцип этического порядка, и за ним стоит даже и такая элементарная вещь, как нежелание подать соблазн. Умолчание – это в произведении знак подлинной и естественной, существенной направленности человеческой души ... Штифтер, в отличие от Толстого, никогда не проповедует аскетизм: у Штифтера страсти не преодолеваются, а перерабатываются и претворяются – обретают свою существенную естественность», откуда возникает одна из основных задач прозы: «как рассказать о внутреннем мире человека, как даже раскрывать и анализировать его, не впадая в тот грех, что является основным злом современной жизни и “нового”, говоря словами Штифтера, искусства?» [Михайлов, 1977 (2), 297]

<sup>95</sup> «стиль не может быть просто естественным, не может, так сказать, прилегать к рассказанным вещам, он должен **восполнять пропущенное** (или как бы пропущенное), он должен вобрать в себя и сделать так или иначе заметным известное **зияние** внутри произведения, **катастрофу** под покровом благополучия, **драму в форме идиллии**, страдание за чопорностью и чудачеством; стиль должен заключать в себе свой особый, самостоятельный смысл и так или иначе **подсказывать** его читателю, он должен преломлять тематическое и сюжетное содержание, вставая **преградой** на пути читателя к сюжетному действию. Развитие стиля повторяет восхождение к духовному как

демонстрирует то, что составляет сущность театра – **перевоплощение**, отождествление своего я с предметом, с вещью. Вещный мир не представляется как словесный **натюрморт**, а отсылает к человеку: **портрет**, в том числе невидимый, составляет центр зрительного поля.

Демонстрируя широту возможностей истолкования прозаических образов, А.В. Михайлов обращается к музыкальным закономерностям, сопоставляя А. Штифтера и А. Брукнера, однако не меньше оснований имеется апеллировать к драматургии. Параллели между образными мирами А. Штифтера и А. Брукнера основываются на господствующей у них обеих драматической идее триумфа (как инверсии катастрофы). Для писателя простота и естественность стиля достигается парадоксальным образом через открытие необычного и чудесного в повседневном и через утверждение торжества этого «обыкновенного чуда» как естественного хода жизни<sup>96</sup>. Для композитора, в противовес тогдашнему пониманию патетики (засвидетельствованному, в частности, Берлиозом и Листом), триумфальность проявляется как возвышенное и очищенное, в духе драматической идеи катарсиса, а не через противопоставление героя и мира<sup>97</sup>. На таких же основаниях отвергают патетику герои Штифтера, обыденное течение жизни

---

увиденную перспективу души. Стиль своей самостоятельной значимостью разрастается над всем сюжетным, не может не отрываться от него, но, оставаясь связанным с ним, необыкновенно усиливает значение и звучание всего происходящего. Стиль обнаруживает общее в частном, ритуал в быте, торжество смысла в простоте обыденного, просторы мира в единичных событиях, всемирно-историческую суть в деталях былого» [Михайлов, 1977 (2), 297]

<sup>96</sup> «Простота стиля основана на закреплении, на утверждении неожиданного – неожиданных связей слов; и это не удивительно, если писатель показывает не естественную жизнь, но торжество естественности, триумф обретшей себя естественности. Именно поэтому все поэтически неожиданное должно твердо закрепиться в знак повторяющегося – церемонии, ритуала, обряда», обнаруживая тем самым «сходство с квадратными построениями, упорно сохраняемыми в музыке Брукнера» [Михайлов, 1977 (2), 284-285]

<sup>97</sup> «[...] все патетическое в эту эпоху идет от субъективности [...] человека, который прежде всего выставляет напоказ [...] свой внутренний мир [...] с его понятой по Листу «идеальностью» [...]: внешний мир может только [...] нарушать самоудовлетворенность его исповеди. Музыка Брукнера неизвестен такой отклонившийся от – тогда уже внешнего – мира герой; то, что прославляет он в своих произведениях – это совершенно объективный и прекрасный строй мира; тут остается место [...] и для очень глубокого трагизма, но это именно в мире, внутри мира; [...] мир и человек вместе у Брукнера претерпевают свой катарсис и вместе очищаются. Но здесь нет места для патетики [...] Торжественность происходит от воспарения к целому [...], и такая торжественность прекрасно соединяется с большой сдержанностью в использовании внешних средств» [Михайлов, 1977 (2), 283]



которых берется в высших их проявлениях<sup>98</sup> – то есть как поворотные, критические точки действия в драме. Примечательно, что с музыкой сравнивается именно проза, а не поэзия (что специально оговорено замечанием<sup>99</sup>), и это свидетельствует в пользу значительной большей самостоятельности внутреннего прозаического произведения по сравнению с поэзией.

А.В. Михайлов сумел обнаружить черты театральности в таких явлениях прозы, которые кажутся наименее сценичными. Непосредственное воздействие театра на прозу прослеживается в творчестве Т.Фонтане, обнаруживающем явные параллели с А.П. Чеховым<sup>100</sup>. Драматические качества, обретаемые романом – это неотвратимость и однократность событий, фатальность и уникальность, но прежде всего действенность как таковая. Возможности такой драматизации прозы демонстрируются теми новациями самой драматургии, которые достигнуты Чеховым. Наиболее существенным тут оказывается соотношение частных подробностей и целостности всей их совокупности, передающей драматический фатум. Здесь как бы подвергается инверсии мифологическая основа драмы античной традиции, где однократность деяния при многократности его воплощения сменяется повторяемостью отдельных действий при однократности их целостности<sup>101</sup>.

---

<sup>98</sup> «[...] нет места для внешней патетики, потому что герои руководствуются существом дела, сами очищаются [...] от хаотического и суетливого» [Михайлов, 1977 (2), 283-284]

<sup>99</sup> «Музыка – спутница поэзии, не послушная, а строптивая» [Михайлов, 1977 (2), 283]

<sup>100</sup> «Утрачивая слаженность и разветвленность традиционной романической фабулы, по видимости расслабляясь в суставах, роман приобретает строгую завершенность драмы» [Михайлов, 1977 (3), 455]

<sup>101</sup> «Почти невесомые, льющиеся сквозь строки, задевающие слово в его отрывочности линии и волны напряжения закругляются (как только в самых классически совершенных произведениях искусства), ситуация исчерпывается, ее начало оборачивается ее концом, и так целый круг бытия замкнут, – и присущей только драме фатальной неотменимостью, окончательностью. Как все теперь знают, Чехов отнюдь не расслабил и не разрушил традиционную драматическую форму, но напротив, вернул ей, на новом этапе, драматургическую строгость – ту непоколебимость, обязательность происходящего в драме, ту внутреннюю необходимость, с которой все совершающееся совершается, что всегда возможно было только в драме. Чехов освобождает самую суть драматического от внешних оков, от фабульных схем ... все отдельное неотлично от обыденности, и непритязательная разговорная речь эту обыденность прекрасно схватывает и запечатляет, – но все, взятое в целом, превосходно передает однократность действия. Все отдельное случается и все отдельное может быть другим, но все случающееся в своей совокупности – уже не случай и не может быть другим, оно необычайно, как все, что бывает только однажды; так античные трагики могли по многу раз воссоздавать один и тот же мифологический сюжет, но

Такая инверсия классической концепции драмы открывает путь к драматическому осмыслению обыденности через «чеховское» соотношение подробности и цельности в прозе, открытое в немецкой литературе Т.Фонтане и запечатленное в стилистической черте, определенной А.В. Михайловым как эскизность. Именно благодаря этой особенности достигается прозаическая точность слова – свойство, которое осмысливается как выражение полноты<sup>102</sup>. В свою очередь полнота текста как эпическое по своему происхождению требование несет риск посредственности и пошлости повествования<sup>103</sup>, а это подобно театральным представлениям об «игре вообще» или «служебной игре». Но существеннее иное: точность прозы обеспечивает драматическую однократность и непоправимость.

Примечательно, что в связи с детализацией и эскизностью как средством воссоздания полноты А.В. Михайлов вводит сугубо театральное понятие характерности, причем оно соотносится с мифологизацией быта и далее с гофмановской традицией<sup>104</sup>. Таким образом, **характер** как сценическое свойство – вот что оказывается конечной целью детализации и подробного представления вещного мира в прозе. Между тем связь между описанием вещей и выявлением характерности отмечена еще Ипполитом Тэнном, причем характер понимался в предельно широком смысле как связующее звено между

---

изгнанному Эдипу уже не было пути назад в Фивы, а погибшей Антигоне – назад в жизнь: многokrатно разрабатываемое восходило к однократному и бесповоротно непоправимому действию (совершено). У Чехова независимость ситуации – в противоречии с тем, как она осуществляется; все в целом говорит о роковой однократности совершающегося, и этим отрицается внутри самой себя бытовая типичность случающегося» [Михайлов, 1977 (3), 456]

<sup>102</sup> «Эскизность позднего Фонтане – лаконизм штрихов, которыми опытный художник (такой опыт дается немногим) воссоздает полноту реального мира. Такая манера изображения предполагает, что каждый отдельный штрих и каждая отдельная деталь проведены единственно возможным, а потому абсолютно точным способом ... Эскизы нанизаны на тот единый стержень строгой логики, место которого – лишь в неуловимо-точной соотнесенности [...]» [Михайлов, 1977 (3), 455]

<sup>103</sup> «Отказавшись от предвзятости традиционно-моралистического, риторического слова, писатель оказывается не только перед бескрайней широтой реальной действительности, но и перед проблемой дурного среднего стиля» [Михайлов, 1982 (3), 371]

<sup>104</sup> «Бытовое существование человека ... дает в руки в руки художника деталь и дает характерность. Характерность – неповторимость и неожиданность конкретного момента, в его мимолетности целиком осуществляется задуманный образ и схватывается в своей неуловимости целый характер ... Характерность доходит до странности и чудачества ... Умение характеризовать человека через частное и странное было чертой берлинской культуры» [Михайлов, 1977 (3), 439]

типажом и идеалом<sup>105</sup>. Театральное понятие характера становится также посредником между словами и вещами на месте риторической эмблематики. Смысл и назначение такого соотношения целого и частей с первенством последних состоит в том, чтобы сделать прозу независимой от литературной поэтической традиции. Но это значит также решать в ней фактически театральные задачи представления на сцене жизненной видимости вместо видимости поэтической<sup>106</sup>. Тогда очевидно театральное происхождение метонимического стиля прозы с его точностью и детализацией как средство характерности и передачи бутафории. Очерчивается «физиогномика вещей», позволяющая говорить о серьезности, определяемой частичными подробностями. Но благодаря характерности превращение слова в образ, достижение им изобразительной точности подобно перевоплощению актера, достигающего предела переименований. **Метонимия** частностей, взаимно отсылающих друг к другу, оказывается знаком **первоплощения**, а не просто детализацией описания.

Такой подход прямо противоположен натурализму с его инферальной картиной мира именно тем, что поэтизируется само предметное, вещное окружение, то есть возникает то, что в немецкой традиции определяется как предметная поэзия (Dinggedichte). Исключение «литературщины» свидетельствует, что у Фонтане, как и у Штифтера, вещный мир противопоставляется тому, с чем автор вступает в скрытую полемику. Описание вещей в их конкретности интегрируется в стиль и таким путем становится явлением поэтичности<sup>107</sup>. Детализация описания по мере роста творческой

---

<sup>105</sup> «Художественное произведение имеет целью проявить какой-нибудь существенный или выдающийся характер полнее и яснее, нежели он проявляется в действительных предметах. Для этого художник составляет себе идею того характера, и по идее преобразует действительный предмет. Преобразованный на этом основании, предмет становится соответствен идее, другими словами идеален. Итак, вещи переходят из реальных в идеальные, когда артист воспроизводит их, преобразуя по своей идее; преобразует же он их по своей идее тогда, когда постигает в них какой-нибудь особенно заметный характер и, выделив его из среды других, он систематически видоизменяет естественные соотношения частей их именно с тем, чтобы выдвинуть этот характер более на вид и придать ему более господствующее значение» [Тэн, 160]

<sup>106</sup> «Вот к чему шел Фонтане: к устранению поэтической видимости из изображаемой жизни, к устранению всех нарочитых, заметных, внешних поэтических средств ... Он приводил к концентрации типического в детали, к характерности усредненного» [Михайлов, 1977 (3), 443]

<sup>107</sup> «... отвергая натуралистическую приземленность, на немецкой почве быстро превращавшуюся в стилистический и мыслительный декаданс, обращая реальность своего мира в тонкую поэзию, Фонтане более всего опасается того, чтобы качество поэтического, присущее его прозе ... не возникало из какого-либо иного источника, кроме самой этой прозаической и мелкой действительности, чтобы поэзия не шла от “литературного” и

зрелости стиля писателя связывается с переосмысленным качеством эпической полноты<sup>108</sup> именно для самораскрытия предметного мира, для предоставления ему его собственного голоса. Конкретика, включенная в стиль и переработанная как художественный материал, подводит тогда к вопросу о документалистике и мемуаристике как повествовательном фоне, что восходит к вышеупомянутому вопросу о художественной прозе и «истории». Сама правдивость и правдоподобность становится аргументацией в скрытой полемике, орудием борьбы, а привлекаемый жизненный материал вовлекается во внутренний мир прозаического текста.

Суммировать эти положения могли бы наблюдения А.В. Михайлова над романом и романным словом, превращающимся в образ. Театральность романа выявляется в том, что повествование ведется как бы от лица самой реальности, представляемой наблюдателем, где она сама вещает о себе устами медиума, а не наблюдатель сообщает о ней. Автор таким образом оказывается одним из персонажей спектакля, представляемого реальностью<sup>109</sup>. Судьба требований правдоподобия приводит к тому, что сам театр мира оказывается представляемым его участником – автором. Романный «вещизм», требуя правдоподобия, влечет за собой театральность прозы, а вместе с ней неизбежно входит документалистика: таковы, например, новеллы Д.Г. Лоуренса, который представляет отчеты о лично засвидетельствованных событиях, участником которых автор бывал, подобно актеру на сцене. Но если действительность «выговаривается» и оказывается наделенной собственным «голосом», речевой разговорной стихией (т.е. возможными описаниями объектов как «вещей для нас»), то и **писатель предстает как сценический исполнитель** этого речевого потока и действует как актер, а создание текста, как уже указывалось, не является *creatio ex nihilo*. Это уже предполагает лицедейство как «серьезную игру» то есть **эксперимент**. Автор таким образом

---

литературщины, от заранее созданного и отвлеченного стиля или даже от жизненного стиля личности, субъекта. Стиль должен плотно прилежаться, приравливаться к вещам, быть их голосом», так что «абсолютная конкретность жизненного материала выступает как деталь жизненного стиля» [Михайлов, 1977 (3), 444, 446]

<sup>108</sup> «[...] острая деталь у Фонтане ничего не снижает и не разоблачает как таковая – она мирно укладывается во всеобъемлющей полноте жизни [...]», так что «обнаруживается движение ... в сторону изображения, просвечивающего современную жизнь изнутри» [Михайлов, 1977 (3), 450, 453]

<sup>109</sup> «слово осерьезнивается, то есть подавляется мраком действительности ... трансценденция повествования обращает повествование о действительности ... в повесть самой действительности, которая обретает возможность выговариваться ... При этом “рефлексивность” и “самокритика” романного жанра, который не удовлетворяется сам собою, а должен еще расширяться, чтобы стать образом самой действительности, как может представиться, уничтожает сама себя, – коль скоро складывающийся образ действительности объективен, т.е. соединяет, а не разъединяет мир романа и реальный мир, вызывает эффект присутствия“» [Михайлов, 1982 (2), 197]

оказывается участником спектакля, представляемого реальностью, а потому и оказывается в состоянии перенести сценические образы на страницы, преобразив в них слова. Создание особого мира таких образов, отсутствующего читателю как явь, увлекающего и вовлекающего его в воображаемую актерскую игру, зиждется на **инобытии** как основе театрального перевоплощения. Реальность возникает как продукт театральной игры в романе еще и потому, что с необходимостью появляется основной признак драматизма – обращение к инаковости, к инобытию<sup>110</sup>. Проза как речь, обладающая особым внутренним миром, создается **апофатическим** способом, путем указаний на иное, отрицаемое, а это лежит в основе театральной игры.

А.В. Михайлов прямо говорит о спектакле, разыгрываемом на страницах романа<sup>111</sup>. Так возникает самостоятельный внутренний мир прозы, равнозначный воображаемому театру с собственными законами, по которым возможно лишь восстановить реальность, но не судить о подлинности. Благодаря этому самостоятельному внутреннему миру роман представляется как воображаемый театр, допускающий и предполагающий сценическую интерпретацию. Театральность романа выявляется в том, что повествование ведется как бы от лица самой реальности, представляемой наблюдателем и рассказчиком, которые оказываются ее устами, медиумом, подобным исполнителю драматического текста: достаточно вспомнить о технике ракурсов, точек зрения, сближающей повествование со сценическим общением. Это позволяет предположить и о возможностях истолкования некоторых литературных явлений как **«сцены на сцене»** по отношению к реальности как вселенскому театру. Театральность романских образов обусловлена также тем, что они основываются на том же принципе, который лежит в основе театральных текстов – на принципе рефлексии<sup>112</sup>. Формирование режиссерского театра в начале XX века, со своей стороны, было подготовлено развитием образа автора в литературных текстах как «зеркала» персонажей (Вл. И. Немирович-Данченко), которое, в свою очередь воссоздавало роль **хора** в античной драме. Повествовательный ряд оказывается сопоставим с **«предлагаемыми обстоятельствами»**, где образ автора предстает как партнер персонажей в разыгрываемом спектакле воображаемого театра (вместо так называемого «всезнающего» автора).

---

<sup>110</sup> «[...] объективный образ действительности в романе и возникает только как следствие роста романного жанра и роста его стиля [...] Объективный образ действительности [...] достигается в таком росте жанра и стиля, который и означает прохождение через нечто существенно иное, через то, что не есть образ действительности» [Михайлов, 1982 (2), 198]

<sup>111</sup> «роман, сводящийся к иллюзорному спектаклю, может быть куда более произвольным, чем любое вмешательство автора в повествование, [...] поскольку писательская аранжировка действительности [...] заключает “истину” только в самой себе и обрывает связи с реальной жизнью вместо того, чтобы их устанавливать» [Михайлов, 1982 (2), 200]

<sup>112</sup> «Образ весь окружен и пронизан рефлексией, и “прорыв в жизнь” есть результат “самокритики” жанра» [Михайлов, 1982 (2), 199]

Существенная особенность общности романа и театра – в их связи через публицистичность высказывания, созвучную посюсторонности, повседневности сценического действия, его обращенности к современнику и соучастнику<sup>113</sup>. Смещение разнородных элементов в романном тексте<sup>114</sup> вновь-таки сближает с тем же качеством драмы (κρῶσις). Принципиальное отличие романа и новеллы проявляется как раз в их отношениях к драматической композиции<sup>115</sup>. В этом смысле роман противоположен драме как прояснению обстоятельств, сходному с новеллой. Противопоставление А.В. Михайловым новеллы роману на основе обособления события позволяет предположить в ней источник **монодрамы**.

Превращение слова в образ обнаруживает подобие перевоплощению актера, предполагающему обретение имени исполняемого персонажа. Образ предстает как предел переименований. Такие метаморфозы особенно наглядно продемонстрированы в барочном романе и у позднейших преемников его традиции как «театре вещей» - действующих лиц мировой сцены, которые несут загадочность театральной маски. Совершенно очевидно театральное происхождение метонимического стиля прозы с его точностью и детализацией как средство характерности и передачи бутафории. Очерчивается «физиогномика вещей», позволяющая говорить о серьезности, определяемой частичными подробностями. **Метонимия** взаимных ссылок частностей оказывается тогда знаком **перевоплощения**, а не просто детализацией само по себе. Но тогда встает вопрос о писателе, создающем прозу, как об исполнителе и интерпретаторе речевой стихии.

Таким образом, можно утверждать о наличии целого ряда вопросов о соотношении прозы и театра, ключ к постановке и решению которых содержится в наследии А.В. Михайлова. Прежде всего – это общие вопросы о перевоплощении, о метаморфизме, о «точности» прозаического слова и сценической «характерности», об описании вещи и о сценической маске, о «самоустранении» автора, о «растворении» персонажей в вещном мире. Однако можно указать и вполне специальные, конкретные вопросы об авторском лицедействе, о приемах «сцены на сцене» в отношениях образов автора и персонажей, об этюдной технике в представлении действительности. Особые задачи – это соотношение режиссерского театра и монодрамы, восстанавливавшей театр актерский, с развитием новеллистики. Вопрос поэтому должен ставиться не о том, как театр влиял на прозу и влиял ли, а о

---

<sup>113</sup> «У газеты и ее близкого родственника – романа [...] одна историко – фактическая сфера [...], фокусирующаяся ... в точке современности [...] Роман превращает своего читателя в свидетеля» [Михайлов, 1982 (2), 185]

<sup>114</sup> «роман как дивертисмент жанров» [Михайлов, 1982 (2), цит. 193]

<sup>115</sup> «Начало рассказа устроено так, что после начала остается, собственно, только досказать, что не объяснено в нем ... Изложение новеллы поэтому предполагает два момента: 1) событийный узел и 2) его “анализ” т.е. буквально “развязывание” ... в романе ситуация обратная: аналитическое изложение романного повествования никогда не исходит из отдельного события» [Михайлов, 1982 (2), 190]

том, как и когда вообще проза может оказаться независимой от театра (и может ли).

Если рассматривать речевую деятельность как постоянно существующий первичный текст, как «пелену», покрывающую предметный мир, то литературные тексты представляют интерпретации этой стихии. Тогда невозможно найти вполне определенный первичный текст (*Urtext*), который был бы выделен из множества текстов речевой стихии, ибо такой текст, взятый даже как образ чистого листа, *tabula rasa*, является уже предметом, сквозь который просвечивают иные возможные речи и очертания возможных миров. Частное следствие этого подхода состоит в том, пародия не более вторична, чем любая иная миметическая деятельность. Она вполне может оказаться и первичной как основа комизма. Любой литератор постольку, поскольку он интерпретирует речевую стихию, а не творит «из ничего», с необходимостью приходит и к пародированию интерпретируемого первоисточника. Но это уже предполагает лицедейство, сценическую игру как «серьезную игру» то есть эксперимент. Известно, что «режиссерские тетради» дополняют текст драмы до связанного повествования. Но и обратно, прозу можно рассматривать как их своеобразную инверсию, как запись репетиции, подсмотренной писателем.

Так открывается перспектива происхождения прозы в свете ее возможной инсценизации, что приводит к парадоксальной ситуации: такая возможная инсценизация предстает, по Г. Лукачу, как присущий музыке «мимесис мимесиса», поскольку истоки самого прозаического текста лежат в «подсмотренных» писателем «репетициях» действительности, осмысленной как вселенский театр. Если для генезиса прозы существенным оказалось эпическое требование полноты представления объективного мира, то для музыки подобную роль играет требование полноты внутреннего субъективного мира чувств, которым и порождается механизм многократной рефлексии или двойного мимесиса. Источники такого требования коренятся уже в самой автономности чувственного мира человека, независимости чувств от практических целей, их автоматизации<sup>116</sup>, что способствует обособлению этого мира подобно внутреннему миру прозаического произведения. Отсюда и проистекает, с одной стороны, ненормальность полноты выражения чувств в практической жизни<sup>117</sup>, а с другой стороны, постоянная человеческая потребность в достижении этой полноты, которая под силу именно музыке

---

<sup>116</sup> Чувства «изначально не имеют телеологического характера, в их существе не заложено с необходимостью практическое воплощение [...] Следовательно, до тех пор, пока чувства и эмоции не претворятся в телеологически ориентированную практику, внешняя (добавим: чаще всего также и внутренняя) жизнь человека должна подчиняться динамике и логике событий объективной действительности» [Лукач, 1987, т.4, 34]

<sup>117</sup> «... полное раскрытие чувств, которому ничто не препятствует извне, может до конца реализоваться в жизни только в патологических формах – как эмоциональная основа мономании» [Лукач, 1987, т. 4, 35]

благодаря многократности мимесиса<sup>118</sup>. Достижение полноты представления чувственного мира благодаря «мимесису мимесиса» снимает всякую предметную определенность, чем и определяется, по Г. Лукачу, специфика музыкального содержания<sup>119</sup>. Именно на основе двойного мимесиса в музыке оказывается возможным почти что чудо – полнота чувственного мира<sup>120</sup>, сопоставимая с прозаической полнотой предметного мира. Проза с ее самостоятельным внутренним миром оказывается подобной музыке, которой как раз присущ такой многократный мимесис<sup>121</sup>. Этот внутренний мир может быть, по Г. Лукачу, охарактеризован как «дон-кихотство» музыки (если иметь в виду, что именно создание особого внутреннего мира стало важнейшим достижением М. Сервантеса)<sup>122</sup>. Именно существование завершено, самостоятельного внутреннего мира, представляющего человеческие чувства, отличает музыку<sup>123</sup>, а потому и дает основания для сопоставления ее именно с

---

<sup>118</sup> «существование подобной потребности в полном раскрытии эмоций», поскольку «развитие человеческих способностей нуждается в созданных человеком средствах», приводит к тому, что «музыка возникает из этой универсальной общественно-человеческой потребности, ради ее удовлетворения создает свою специфическую единственную в своем роде гомогенную посредующую систему, ради нее утверждает себя как искусство в форме двойного мимесиса» [Лукач, 1987, т.4, 36]

<sup>119</sup> «Космос эмоций охватывает действительно все, что существует и действует в духовном мире человека. Свообразие такого космоса заключается в том, что он формирует свой «мир» в той мере, в какой он отрешается от предметного мира, а точнее говоря, этот последний, со всеми его следами, как тончайшими, так и грубейшими, как благороднейшими, так и извращеннейшими, пребывает всюду и нигде», а тем самым «выражает тот факт, что музыка как мимесис мимесиса нашла самое себя» [Лукач, 1987, т.4, 48]

<sup>120</sup> «мимесис мимесиса без явного отнесения с событиями жизни делает возможным – субъективно обычно недостижимое – раскрытие эмоций во всей их полноте ... внутренний мир [...] обретает интенсивность самым неожиданным, непредсказуемым образом [...] потрясение сильнее, глубже» [Лукач, 1987, т. 4, 67]

<sup>121</sup> «[...] гомогенная посредующая система музыки может выразить чувства и эмоции человека во всей ничем не ограниченной полноте [...] именно потому, что [...] посредством двойного мимесиса она радикально освобождает эти чувства от их противоречивой связанности с объектом» [Лукач, 1987, т.4, 38].

<sup>122</sup> «Новаторство Сервантеса состоит в том, что его герой внутри себя самого создает целый мир, и воинственно противопоставляет его внешнему», с чем согласуется понимание «музыки не как некоей [...] обособленности, а как [...] полагания духовного мира в его бытии для себя, в котором [...] события объективной действительности снимаются как таковые, сохраняясь лишь в виде неопределенной предметности» [Лукач, 1987, т.4, 48-49]

<sup>123</sup> Присущее музыке «дон-кихотство» проявляется в ее «способности [...] увлекать, покорять, очаровывать», определяя ее уникальное призвание: «[...] миссия духовного мира [...] в том и состоит, чтобы независимо от



прозой, где внутренний мир тоже замкнут, хотя и принципиально иной, наполненный предметной конкретикой. Здесь обнаруживается и радикальное противопоставление предметной «неопределенности» музыки уже осуждавшейся «точности» или «сверхопределенности» (Г. Лукач) прозы, что неизбежно влечет их сближение: ведь противоположности сходятся!

Таким образом, можно сформулировать некоторые предварительные выводы и допущения относительно посреднической роли театра для происхождения прозы на основании учения А.В. Михайлова. Именно театр оказывается необходимым посредником, медиумом, обеспечивающим переход между зримостью и словесностью, а тем самым и решение горацианской проблемы при отсутствии риторических условностей. Изобразительность слова влечет за собой требования достоверности, правдивости сообщения. Проблема изображения оборачивается проблемой правды. Художественная проза как альтернатива поэтическим и риторическим условностям предлагает решение проблемы слова и изображения, правды и вымысла, основанное на единстве серьезности и курьезности в сценическом эксперименте. Словесный материал, взятый из речевой стихии, испытывается на правдивость, как в театральной репетиции. Наличие внутреннего мира как особое свойство художественного текста, по Д.С. Лихачеву [1968], обуславливает принципиальное отличие прозы от разговорной стихии при их внешнем сходстве. Проза основывается на рефлексии над коллоквиализмами, принципиально изменяющей их смысл и превращающей их в идиомы в пределах этого мира: это осуществляется именно в целостном прозаическом произведении, а не в повествовании самом по себе, представляющем лишь нарративный речевой регистр. Создание прозаического текста как носителя особого внутреннего мира, поглощающего и увлекающего читателя и сравнимого с музыкальным миром, невозможно без привлечения фундаментальных театральных средств маскировки и характерности, которые становятся источником метонимического стиля прозы. Прозаические детали становятся средствами создания словесной маски, обрисовывая представляемый характер. Перевоплощение является основой внутреннего мира прозаического произведения, а потому и основой семантического сдвига используемых в нем коллоквиализмов. Театр выступает как посредник в процессе перехода от поэтической и риторической традиции к миру прозы. Эти следствия из трудов А.В. Михайлова свидетельствуют об актуальности и перспективности задач разработки его теоретического наследия.

---

возможности практического осуществления [...] развивать это мироощущение до уровня устойчивого и завершенного «мира» [...] это возможно только в музыке» [Лукач, 1987, т.4, 49-50]

## Библиография

- Васнецов, В.М.* Отрывок из дневника В.М. Васнецова «что такое добро и зло?» / Васнецов, В.М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. М.: Искусство, 1987 – С. 216-219
- Вацуро, В.Э.; Виролойнен, М.Н.* Письма Андрея Тургенева к Жуковскому. Публикация В.Э. Вацуро и М.Н. Виролойнен / Жуковский и русская культура. Л.: Наука, 1987 – С. 350 – 431
- Гиппиус, С.В.* Гимнастика чувств. Тренинг творческой психотехники – Л., М.: Искусство, 1967 – 296 С.
- Ершов, П.М.* «Если бы» (или «Магическое, творческое если бы») / Театральная энциклопедия. В 5 т. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1963 – С. 655.
- Ершов, П.М.* Режиссура как практическая психология (Взаимодействие людей в жизни и на сцене). – М.: Искусство, 1972 – 352 С.
- Кнебель, М.О.* Поэзия педагогики. 2-е изд. – М.: Всероссийское театральное общество, 1984 – 526 С.
- Кожин, В.В.* Художественная речь как форма искусства слова / Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стыль. Произведение. Литературное развитие. М.: Наука, 1965 – (АН СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького) – С. 234 – 316
- Кржижановский, С.Д.* Философема о театре. Публикация и перевод Вадима Перельмутера // Toronto Slavic Quarterly [www.utoronto.ca/~tsqu/04/krzhizhan04.shtml](http://www.utoronto.ca/~tsqu/04/krzhizhan04.shtml)
- Лессинг, Г.Э.* Лаокоон или о границах живописи и поэзии. [Пер. Е.Н. Эдельсона, И.В. Феленковской, Б.В. Замарина, Г.М. Фридлиндера] М.: Гослитиздат, 1957 – 520 с.
- Лихачев, Д.С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968, № 8 – С. 74 – 87
- Лосев, А.Ф.* Эстетика Возрождения – М.: Мысль, 1978 - 624 С.
- Лосев, А.Ф.* Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н.э. М.: Изд. Московского университета, 1979 – 416 С.
- Лосев, А.Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн.2. М.: Фолио, 2000 – 688 С.
- Лукач, Г.* Своеобразие эстетического. Т. 2. – М.: Прогресс, 1986 – 468 С.
- Лукач, Г.* Своеобразие эстетического. Т. 4. – М.: Прогресс; 1987 – 572 С.
- Михайлов А.В.* Примечания /Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966 – с. 459-494
- Михайлов А.В. (1)* Стилистическая гармония и классический стиль в немецкой литературе /Типология стиливого развития нового времени. М.: Наука, 1976. – с. 294 - 342
- Михайлов А.В. (2)* Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы /Типология стиливого развития нового времени. М.: Наука, 1976. – с. 446-472
- Михайлов А.В. (3)* Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века /Советское искусствознание – 75. М.: Сов. художник, 1976, № 1 – с. 156-171
- Михайлов А.В. (1)* Творчество и реальность в искусстве романтической эпохи (от Фюссли до Вальдмюллера). Автореф. ... канд. искусств. М., 1977 – 26 с.
- Михайлов А.В. (2)* Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии /Типология стиливого развития XIX века. М.: Наука, 1977 – с. 267-307
- Михайлов А.В. (3)* Детализация действительности у Теодора Фонтане /Типология стиливого развития XIX века. М.: Наука, 1977 – с. 436-464

*Михайлов А.В.* Комментарий /Зольгер К.В.Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М.: Искусство, 1978 – с. 388-424

*Михайлов А.В.* (1) Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха //Советское искусствознание-77, №1. М.: Сов. художник, 1978 – с. 130-165

*Михайлов А.В.* (2) Глаз художника (художественное видение Гете) /Традиция в истории культуры. М.: Наука, 1978 – с. 163-173

*Михайлов А.В.* Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Советское искусствознание-78, №2. М.: Сов. художник, 1979 – с. 207-237

*Михайлов А.В.* (1) Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века /Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 1. М.: Музыка, 1981 – с. 9-73

*Михайлов А.В.* (2) «Приготовительная школа эстетики» Жана-Поля – теория и роман /Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981 – с. 7-45

*Михайлов А.В.* (1) О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века /Литература и живопись. Л.: Наука, 1982 – с. 227-251

*Михайлов А.В.* (2) Роман и стиль /Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М.: Наука, 1982 – с. 137-203

*Михайлов А.В.* (3) Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени /Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М.: Наука, 1982 – с. 343-376

*Михайлов А.В.* Диалектика литературной эпохи //Контекст 1982. М.: Наука, 1983 – с. 99-135

*Михайлов А.В.* Гете и отражение античности в немецкой культуре на рубеже ХУШ - XIX вв. //Контекст 1983. М.: Наука, 1984 – с. 113-148

*Михайлов А.В.* (1) Гете и поэзия Востока /Восток-Запад (2). М.: Наука, 1985 – с. 83-128

*Михайлов А.В.* (2) «Архитектура как застывшая музыка» /Античная культура и современная наука. М.: Наука, 1985 – с. 233-239

*Михайлов А.В.* Йозеф Геррес. Эстетические и литературно-критические опыты романтического мыслителя //Контекст 1985. М.: наука, 1986 – с. 147-175

*Михайлов А.В.* Эстетические идеи немецкого романтизма /Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987 – с. 7-43

*Михайлов А.В.* (1) Античность как идеал и культурная реальность ХУШ - XIX вв. /Античность как тип культуры. М.: Наука, 1988 – с. 308-324

*Михайлов А.В.* (2) Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж ХУШ - XIX вв. /Быт и история античности. М.: Наука, 1988 – с. 219-270

*Михайлов А.В.* (3) Йохан Хейзинга в историографии культуры / Хейзинга, Й. Осень средневековья. М.: Наука, 1988 – С. 412-459

*Михайлов А.В., Попов Ю.Н.* (4) Примечания /Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т.1. М.: Искусство, 1988 – с. 441-479

*Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М.: Наука, 1989 – 232 с.

*Михайлов А.В.* Эдуард Ганслик и австрийская музыкальная традиция /Музыка. Культура. Человек. Вып.2 Свердловск: Изд. Уральского университета, 1991 – с. 154 – 180

*Мопассан, Ги. де* Гюстав Флобер (II). Пер. М.П. Столярова / Мопассан, Ги. де. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 11. М.: Правда, 1958 – С. 199 – 247

*Пинский, Л.Е.* Бальтасар Грасиан и его произведения / Грасиан, Бальтасар. Карманный оракул. Критикон. М.: Наука, 1982 – (Литературные памятники) – С. 499 – 575

*Силонас, В.Ю.* Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр эпохи маньеризма и барокко). СПб.: Дм. Буланин, 2000 – 470 С., 56 илл.

*Смирнова Н.Н.* Теория автора как проблема / Литературоведение как проблема. Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». Памяти Александра Викторовича Михайлова посвящается. М.: Наследие, 2001 – С. 376-392

*Тэн, И.* Об идеале в искусстве / Тэн, И. Чтения об искусстве. СПб.: В.И. Губинский, 1897

*Sterne, Laurence.* The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. Ware, Hertfordshire: Wordsworth, 1996 – 458 P.

Підпис. до друку 06.11.2014  
Формат 60 x 84/16. Папір офсет.  
Обсяг 3,1 а.а. (123.865 символів)  
Наклад 200  
Зам. 95  
Віддруковано в ПП «Гранмна»  
Київ,  
Повітрофлотський просп., 94а  
тел. 206-46-20

Подпис. к печати 06.11.2014  
Формат 60 x 84/16. Бумага офсет.  
Объем 3,1 а.л. (123.965 символов)  
Тираж 200  
Зак. 95  
Напечатано в ЧП «Гранмна»  
Киев,  
Воздухофлотский просп., 94а  
тел. 206-46-20