

ПИСЬМА ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО: ЭПИЛОГ ЭПИСТОЛЯРНОЙ ЭПОХИ

И. Н. Юдкин-Рипун

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии Национальной Академии Наук, Киев, Украина

Письма частных лиц как исторически сложившаяся литературная форма отмечены ведущим значением частных сведений и, как следствие, ключевых деталей. Детали истолковываются как обозначения проблем, озадачивающих читателя и составляющих отправную точку построения текста. Между подробностями складываются особые партикулярные отношения, не сводимые к родовидовой понятийной субординации и требующие дальнейшего изучения.

Ключевые слова: деталь, проблема, партонимия, отчуждение, абстракция, перевоплощение, галерея образов

Писатель Л. Кэрролл (он же — математик Доджсон), творец знаменитой «Алисы», во второй половине XIX века заметил: «Плохое писательство по большей части проистекает из слишком быстрого писания» (*A great deal of the bad writing comes from writing too quickly*) [15, p. 1170]. Эти слова имели смысл тогда, когда слова обдумывались, проговаривались, обсуждались, прежде чем лечь на бумагу. Именно медленное, вдумчивое вникание в подробности, обстоятельное описывание частных составляло исходную предпосылку расцвета эпистолярного рода словесности. Само существование письма имеет смысл лишь тогда, когда есть время для сосредоточения внимания на частных особенностях обсуждаемого предмета и возможность уйти от общих мест к конкретным деталям. Однако именно медленное писание и пристальное чтение ушли из жизни ко второй половине XX века, и это повлекло за собой роковые последствия для литературы: практически исчез такой особый жанр словесности, как письмо, не говоря уже о романе в письмах, медленно угасавшем и возвращавшемся изредка в виде стилизаций, как «Перед зеркалом» В. Каверина (1972), граничащий с документалистикой.

Вообще спецификой эпистолярного жанра является вполне очевидное преобладание частных над обобщениями уже потому, что в письмах осуществляется общение частных лиц, пишутся они в связи с частными событиями, касаются частичных, доступных участникам такого общения сведений. Такая обязательная ограниченность задает и обязательную композицию письма как литературного произведения, что породило особые «письмовники» — наборы образцовых формул, где частные «казусы» подводились под общие места. Вопрос об осмыслении частных становится тогда ключевым при исследовании текстов писем, и в этом отношении особый интерес составляет корпус писем писателя и режиссера Вл. И. Немировича-Данченко — уникальное явление мировой культуры. Прежде всего, это творения писателя, добровольно отказавшегося от продолжения профессии литератора и перевоплотившего свои

замыслы, свое вдохновение в эпистолярный жанр. Далее, этот жанр, практически прекративший или приостановивший свое продуктивное развитие к середине XX в., в этом памятнике достигает особого совершенства в преобразении риторического канона согласно духу времени. Но особую ценность сообщает письмам то, что они создавались одним из лидеров мировой театральной культуры, и в этом отношении они сопоставимы с письмами А. П. Сумарокова, который стоял у истоков русского театра. Подготовив к печати сумароковский эпистолярный корпус, В. П. Степанов замечает, что в отличие от обеих риторических эпистолярных форм — «челобитного» и «дружеского» письма, засвидетельствованных образцами в «письмовниках» того времени, у театрала прослеживаются по меньшей мере два новшества, являющиеся «признаком превращения письма в литературное произведение»: во-первых, это противостояние риторическим нормативам, «разрушение шаблонных форм», когда, в частности, письмо «писалось в полном смятении чувств и мыслей», так что, например, автор «нисходит до описания пьянства московских актрис»; во-вторых — «ориентация ... на более широкий круг читателей, нежели непосредственный адресат» [13, с. 184–185]. Можно добавить, что именно живописные детали становятся особенно значимыми элементами текста даже в челобитных, как, например, в жалобе А. П. Сумарокова, поданной в канцелярию Академии наук 22 апреля 1759 г. на некоего Попова, который «всегда пьян, а часто не только просматривать мои письма, но и выговорить ничего не может ... Я нарочно, чтобы застать его непьяного, послал к нему в 6 часов поутру. Однако он до свету еще не мог уже не только ясно говорить, но ниже на ногах стоять» [14, с. 85]. Если на заре театральной культуры красноречивая деталь была открытием, то в пору театральных реформ XX века детализация стала основой связности текста письма, что обнаруживается в эпистолярном наследии Вл. И. Немировича-Данченко, которое стало заменой литературного труда после того, как писатель полностью посвятил себя театру.

Естественно, это наследие не могло оставаться вне поля внимания исследователей. Некоторые письма уже использовались в известной хрестоматии В. Я. Виленкина [7], однако в целом корпус писем еще не осмыслен. Неслучайной поэтому является публикация более объемного, чем первое, его издания, но также далеко не полного (письма жене, писавшиеся практически ежедневно, из-за их огромного объема публиковались только избранно) [9]. Одновременно были изданы и письма многолетнего секретаря О. С. Бокшанской [1]. Корпус отчетливо разделяется на неравномерные части. Особое место занимают переписка с женой — Екатериной Николаевной Корф, А. П. Чеховым, К. С. Станиславским, О. С. Бокшанской. Все эти разделы требуют специального изучения и комментирования. Поэтому для предварительной характеристики особенностей эпистолярного стиля писателя-режиссера уместно остановиться только на обособленных случаях обращения к лицам, не вступавшим в постоянное письменное общение.

Особого внимания заслуживает письмо к М. Горькому от 19 апреля 1904 г. с детальным разбором первоначальной редакции пьесы «Дачники», читанной актерам Художественного театра, — разбором, которым знаменовался почти тридцатилетний разрыв между обоими деятелями культуры. Письмо это, побудившее писателя, несмотря на этот разрыв, к созданию окончательной редакции пьесы, подробно проанализировано В. В. Новиковым. Было показано, в частности, что фактически М. Горький в последующей редакции опирался на советы, высказанные в этом письме [10, с. 29]. Так, Калерия, особенно понравившаяся Вл. И. Немировичу-Данченко, была фактически сценическим портретом антагониста М. Горького З. Гиппиус, отчего писатель при переработке пьесы устранил «прямой намек», более того, «многозначительная фраза Калерии ... также была снята» [10, с. 113]. Однако вне поля внимания остались некоторые существенные моменты, позволяющие выяснить позицию одного из руководителей Московского Художественного театра.

Во-первых, это полемика с традиционализмом Малого театра. Для критики роли Басова автор письма подбирает характеристику, отсылающую именно к практике соперничающего театра: «Все реплики его ... можно найти во множестве пьес ... какими кормила нас сцена Московского Малого театра» [8, т. 1, с. 361]. Упоминание такой частности, выпад в адрес театральных соперников выдает подоплеку театральных реформ. Упреки в адрес Малого театра стали устойчивым лейтмотивом, который возвращается даже в одном из последних писем, адресованном М. О. Кнебель в разгар войны, в апреле 1942 г., где упоминается, что «отсутствие общения с объектом в Малом театре получило гипертрофические размеры» [8, т. 2, с. 537]. По существу речь здесь идет о традициях старого «актерского» театра, не знавшего режиссерской организации, а потому оценка сценической практики требует исторического подхода, учета тех обстоятельств, которыми она оправдывалась.

Во-вторых, речь идет о йоговских истоках «системы Станиславского», что явствует из крайне примечательного признания автора письма, сделанного им в связи с похвалой монологам Луки (кстати, вновь вопреки отрицательной авторской оценке этого персонажа) и Сатина в «На дне»: «У буддистов есть великое и трогательное правило: когда человек умирает, приходите к нему и напоминайте о том, что этот умирающий сделал в жизни хорошего ... и как буддист дорожит любвеобильным правилом своего Готамы, так русский зритель будет дорожить каждым словом своего поэта ... И это делало его очень большим человеком, Готамой русского театра» [8, т. 1, с. 366–367]. Тут уместно вспомнить, что само понятие перевоплощения, избранное основополагающим для актерского искусства в практике Художественного театра, — индийского происхождения, оно означает переселение души, материализацию ее в чужом теле. Так частные мелочи отсылают к фундаментальным проблемам истории театра, которые встают за рамками частного письма.

Такие отсылки указывают и на общую проблему истолкования эпистолярной детали. Роль деталей как антуража и своеобразной маскировки, средства

сокрытия главного в сообщении отмечается комментатором писем О. С. Бокшанской: «В сообщении секретаря есть несколько подводных линий, утопленных во множестве второстепенных деталей. Обычный способ „настоящего театрального письма“, которым Ольга Сергеевна владела виртуозно» [12, с. 23]. С этим совмещается и противоположная формообразующая миссия деталей, о которой писал Е. С. Добин, например: у Гоголя «мелочи определяют сюжет», как в «Мертвых душах», а у Чехова благодаря детализации предлагается рассредоточенная характеристика персонажей «мимоходом» [3, с. 357, 380]. Такая связь детали с ситуацией и характером оказывается существенна для эпистолярного текста, который принципиально бессюжетен. Если в письме и появляется повествование с фабулой, то оно является отступлением, а роман в письмах строится над самими письмами, на основе их противопоставления. Отсутствие явно очерченных героев и фабулы требует выхода в пространство и время истории, где детали становятся следами и свидетельствами событийного ряда.

Такой выход в историю Вл. И. Немировича-Данченко осуществляет через постоянное соотнесение частных с целым, прежде всего когда образы и мотивы драматических произведений рассматриваются как неотъемлемые частицы целого дискурса автора, целого корпуса текстов. Например, чеховские образы оказываются совсем не такими, как они представляются и интерпретируются на основании инсценизации отдельно взятого текста: такова «Хористка» А. П. Чехова. В письме к Б. Е. Захаве от 03.02.1932 г. упоминается о дискуссии с К. С. Станиславским о недочетах исполнения героини рассказа, где парадоксальным образом «живые чувства здесь убивают все», поскольку не учтено «общее мировоззрение автора» [8, т. 2, с. 390]. Это положение режиссер повторил и в беседе с молодежью 19.01.1939 г., подчеркнув, что в ошибочном исполнении «страдающая жена пошла к сопернице и изливает свои чувства в драматическом монологе. Это — не Чехов» [6, с. 453]. То значение, которой деталь обладает в рамках отдельного портрета, совершенно изменяет смысл в перспективе целой галереи образов автора. В письме к М. Н. Кедрову от 03.10.1940 г. отмечается, что его Бардин из «Врагов» М. Горького взят «из другого спектакля», поскольку «рисуетя быт меткими живыми чертами, но не образы из огромной, насыщенной страстями и гневом атмосферы», тогда как необходимо «подниматься от быта до эпохи» [8, т. 2, с. 497]. Показателен критический отзыв о Фамусове в исполнении К. С. Станиславского в письме к В. В. Лужскому от 17.06.1905 г.: «Это был крупный петербургский чиновник 50-х годов, без юмора и радушного хлебосольства»; с учетом же исторической перспективы возникает иная задача: «В соединении барственности с неугомонностью и вспыльчивостью вся трудность роли» [8, т. 1, с. 413, 414]. В письме к И. М. Москвину от 04.06.1942 г. (в одном из последних писем вообще), написанном из эвакуации в Тбилиси, на примере трактовки образа Гурмыжской говорится о тенденции «оводевилениа Островского», когда «тяжелая невежественность, гнет сильных над слабыми ... — все это исчезает в чистейшем фарсе!» [8, т. 2, с. 545].

Такой подход к текстам как к компонентам более широкого, объемного комплекса, охватывающего целые пласты творчества не только одного автора, даже разных эпох, вообще принадлежит к достижениям исполнительского искусства XX века. Приведем для сравнения показательную рекомендацию Н. П. Хмелева И. И. Соловьеву: «...то, на что вы должны всегда нацеливать себя, — Ричард Третий. Для этого вовсе не обязательно играть только злодеев Шекспира. Вы можете играть дядю Ваню, десятым чувством ориентировать себя на Ричарда. Эта работа таинственная, для всех невидимая, а только самому актеру ведомая» [цит. по: 11, с. 12]. Вот такая «невидимая» миру, но «ведомая» исполнителю внутренняя жизнь предполагается необходимой для проникновения в подлинные глубины авторского замысла, обычно не осознаваемые самим автором.

Очень существенным представляется обсуждение вопросов отношения театра и кинематографа именно в плоскости абстрагирования и отношения к документалистике (в том числе и натурализму). Эта мысль высказана в письме из Берлина к В. Г. Сахновскому от 20.08.1935 г.: «Театру во внешних картинах жизни не угнаться ни за кино, ни за романом ... Зато в создании характеров, живых человеческих образов, в передаче драматических коллизий и сложных драматических узлов ни кино, ни роман не угонятся за искусством актера». Уже в эпоху немого кино обнаружились принципиальные, несовместимые цели и задачи экрана и сцены, и об этом специально предупреждал Вл. И. Немирович-Данченко в обращении к труппе Художественного театра, датированном еще 1915 г., указывая на «легкомысленное отношение к делу, переходящее в пошлость». Еще подробнее эта мысль развита в письмах к А. В. Луначарскому 1927 г. из Голливуда, где особенно метким представляется наблюдение, что «думать и сильно волноваться в синематографе нельзя» [8, т. 2, с. 159, 351, 437]

Спустя почти полвека в таком же ключе И. И. Соловьев указывал на совершенно противоположные условия актерской работы. Именно с кинематографом связана манера игры по линии наименьшего сопротивления в виде так называемого самовыражения — «эту антитворческую тенденцию породило кино», тогда как в театре «мы не должны прятать свои недочеты за удобную мизансцену, а преодолевать их на глазах у зрителя», а потому появляется такая черта игры, как «преодоление — значит, какое-то добавление к тебе или отклонение от тебя» [11, с. 110, 109]. Именно «преодоление», борьба с сопротивлением материала оказывается существенным преимуществом театральной игры по сравнению с облегченными условиями кинематографа с его фиксацией и репродукцией выхваченных моментов игры. Отсюда проистекает и специфическая камерность экранной игры по сравнению со сценическим поведением, определяя несовместимость обоих видов исполнительства: «Театр со своей подчеркнутой дикцией, со своим подчеркнутым действием просачивается в кино, портит ленту, кино со своей комнатной манерой поведения просачивается в театр — портит спектакль», в частности экран с его крупным планом «добавляет только пассивность» [11, с. 152–153].

Особая проблема, раскрывшаяся благодаря конкретике подробностей в письмах, — это противоречие между драматическим и музыкальным театром, касающееся краеугольной проблематики реформы — вопросы о сценических условностях. Именно П. А. Марков, с которым обсуждались эти вопросы, в монографии, посвященной обоснованию и оправданию реформаторских устремлений приверженцев Художественного театра, вынужден признать, что «театр порою искал стиля постановки более в тексте, чем в музыке ... и перегибал палку в сторону драматизма по сравнению с вокалом» [4, с. 194]. Конфликт между драматическим и музыкальным театром обнажил неуничтожимость театральных условностей, и прежде всего — существование особого художественного языка музыкального театра, который оказывал неодолимое сопротивление попыткам реформирования.

Направленность таких попыток выдают откровенные подробности в письме Вл. И. Немировича-Данченко к Л. В. Баратову от 06.06.1928 г.: «Наш актер не должен только хорошо петь ... Поэтому если в опере ... есть прекрасный, чуть ли не лучший номер танцев, то это не значит, что ... из-за кулис выскочат настоящие балетчики ... Нет, актер музыкального театра сам будет танцевать» [8, т. 2, с. 359]. Этот пассаж знаменателен целым рядом обстоятельств. Прежде всего, выдвинутые тут требования к актеру, который бы на среднем уровне, не претендуя на виртуозность, владел бы вокалом и хореографией, осуществимы в весьма узкой разновидности музыкального театра, имя которому — оперетта. Именно с опереттой и была связана в первую очередь практическая работа Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. Далее, выраженные тут пренебрежение к балету, требования оправдания балетных условностей были показательны для театральной мысли того времени и имели свое продолжение в практике: такого рода тенденции привели к попыткам создания т. наз. «хореодрамы» или «драмбалета», где балет фактически заменялся пантомимой, представлявшей события драмы. Кстати, в цитированном письме далее говорится об идеальном актере, что «пантомима, как куски „Бахчисарайского фонтана“, ... так же близки его творчеству, как и арии» [8, т. 2, с. 360]. Между тем история развивалась по совершенно иному пути: не отрицание условностей, а, напротив, раскрытие их новых возможностей позволило балету в XX веке стать искусством, способным передать глубину смыслов Шекспира, как это доказал С. Прокофьев в «Ромео и Джульетте» и осуществила Г. Уланова в исполнении героини через десять лет после написания цитированного письма.

Противоречие «системы Станиславского» самой природе музыкального театра, основанного на условностях, засвидетельствовано целым рядом частных замечаний Вл. И. Немировича-Данченко. В письме к П. А. Маркову от 3.10.1931 г. он признается: «Моцарт, Доницетти — вот та оперная форма, которую я преодолеть не могу, а какой подчиняться не хочу. Все здесь будет тормозить нового музыкального актера ... и музыкальные ансамбли с повторениями, которые не знаешь как оправдать ... и как надо петь в драме». Все подводит к выводу о том, что «злейшие враги нового музыкального театра — учителя пе-

ния» [8, т. 2, с. 383]. Итак, реформаторы Художественного театра, можно сказать, споткнулись на Моцарте. Здесь обнаруживается ограниченность противопоставления искренности и условности, невозможного для самой природы музыкального искусства, всецело условного и саму искренность представляющего в условных формах. Вот почему заявление о том, что «оперные спектакли — это концерты ряженных певцов» в письме к А. М. Левидову от 03.01.1938 г. [8, т. 2, с. 465], повторяет формулу «концерт в костюмах» в качестве критики оперы, сопровождающую почти всю историю музыкального театра. И напротив, в письме к П. А. Маркову от 06.02.1941 г. фактически признается самостоятельность музыкальных условностей в режиссерских замечаниях к «Сказкам Гофмана» Ж. Оффенбаха: «Эпизоды здесь совсем не связаны драматургической сцепкой, одним сквозным действием. Даже наоборот, сквозное действие именно в отдельных эпизодах, в их ритме, медлительном, баркарольном ... Думаю, что и увлечение Гофмана Джульеттой — в ритме баркаролы» [8, т. 2, с. 502]. Музыка оказывается такой силой, которая вполне определяет мотивировку событий драмы помимо сквозного действия.

Имеется еще особый подтекст в письмах режиссера, который прочитывается между строками в «белом» (если употребить театральную метафору) пространстве текста. Это обретшая чудовищные размеры в XX веке тема отчуждения, которую чутко прозрел театр, показавший дивное превращение творений рук человека в его врагов. «Люди как шахматные фигуры в руках невидимых игроков», — так Вл. И. Немирович-Данченко в воспоминаниях определял характеры чеховской новеллистики [5, с. 168]. Эти невидимые силы действуют через подробности, так что дьявол таится в деталях. Единоборство с миром отчуждения, с зависимостью от последствий собственных действий проходит красной нитью через письма. «Публика в бриллиантах, мехах и во фраках аплодирует прекрасному спектаклю, увлекаясь искусством и беспечно игнорируя зерно революции, которое в нем тайно заложено» [5, с. 193], — так вспоминал режиссер представление горьковских «Мещан», отмечая типичную для отчуждения ситуацию подготовки гибели собственными руками. О таком эффекте отчуждения говорит и рассуждение из записки товариществу Художественного театра в июле 1902 г.: «Театр посещают только люди сытые. ... никогда не станет голодный, больной или унылый — петь. Но сытых людей надо заставлять беспокоиться» [8, т. 1, с. 297–298]. Противоречия тут очевидны, начиная уже с крайне сомнительного утверждения, что «унылый» не поет, отказывающего в праве на существование чуть ли не всему песенному фольклору. Относительно тупости «сытой» публики достаточно вспомнить латинскую пословицу (хорошо известную каждому гимназисту) «сытое брюхо к учению глухо» (*plenus venter non studet libenter*, дословно — полное брюхо не учится охотно), и напротив, роль «галерки» в истории театра известна. Показательна, однако, сама мысль о возбуждении публики, то есть о формулировке для нее социальных целей, исчезающих в ситуации отчуждения.

Подытоживая эти частные наблюдения над частностями, уместно указать на проблему представления *частностей как частей* некоего целого. Правомерность такого подхода явствует уже из композиционной роли деталей в построении цельного текста письма. Частная подробность, деталь становится тем «зерном», из которого вырастает целый текст, подобно тому как, по определению самого режиссера, это имеет место в драматическом произведении. Примером может служить письмо уже упоминавшейся З. Гиппиус от 09.02.1917 г. с разбором спектакля ее пьесы «Зеленое кольцо», где состоялся дебют А. К. Тарасовой. Письмо построено неупорядоченно, как изложение впечатлений и размышлений, о чем в конце сам автор предупреждает адресата: «Что вы получите от моего письма — не разберусь» [8, т. 2, с. 207]. Тем не менее в нем можно выделить четыре раздела.

Первый содержит мысли Вл. И. Немировича-Данченко о театральных студиях, поводом к чему явилась сама постановка рассматриваемой пьесы во 2-й студии МХТ. Автор сразу же оговаривается, что речь идет о соотношении частей и целого: «Вряд ли я даже смогу говорить о спектаклях „студий“ независим от тех задач, какие связывают их с „метрополией“» [8, т. 2, с. 200]. И далее следует анафорическая конструкция перечисления вопросов, возникающих из обсуждения вопросов внутренней театральной жизни. «Я мог бы заполнить вопросами несколько страниц ... и испещрить эти страницы нотабенами» [там же, с. 201] — завершает этот раздел автор, переходя к следующему, где как раз упомянутые нотабене дают основу характеристики пьесы. Речь идет теперь о том, как был принят спектакль, в частности почему, хотя «исполнение нравится всей публике», тем не менее «уклончиво отношение к пьесе». Автор хвалит исполнение, отмечая «печать ... искренности и здравого смысла. У этого спектакля хороший, здоровый цвет лица и ясный, спокойный взгляд. (Извините за эту фигуральность)». Положительное отношение высказывается и относительно самой пьесы, поскольку «исполнение ... доверчиво отдалось автору», а сама драма «развертывается с уверенностью, без задержек, но и без комканья» [там же, с. 202]. Таким образом, детали обрисовывают уже две проблемы — театра и студии, пьесы и спектакля, но речь идет не о видовых и родовых субординациях категорий, а именно о соотношениях частей некоего целого. Эти проблемы дают повод перейти в третьем разделе к характеристике особенностей 2-й студии, где «спектакль рос в атмосфере юности, полной надежд», благодаря чему и было создано «то, что не заменимо никаким искусством, техникой, что не повторяется. Своего рода аромат первой любви» [там же, с. 204]. Здесь уже неотъемлемые свойства студийной работы соотносятся с условиями человеческого бытия, а в пределе с историей. Четвертый, заключительный раздел — характеристика той особой камерной атмосферы, в которой проходили студийные спектакли. Здесь отмечается такая деталь, как «гипноз интимной обстановки», благодаря чему «ни одна удачная подробность не пропадет, а неудачи легко задушуются» [там же, с. 205]. Здесь могла бы возникнуть параллель с уже упоминавшимися особенностями экранного искусства, но против такого уподобле-

ния — сама неповторимость, невозпроизводимость, однократность камерного спектакля, противоположная фиксации и повторению кадров в кино. Отсюда и проистекает особая действенность хрупкого и неуловимого камерного искусства, где «чувствуется несоответствие с текстом. Но какая удивительная интимность! На большой сцене такой нельзя добиться ... Какими средствами это достигнуто? Настоящей духовной чистотой» [там же, с. 206].

Таким образом, сцепление частей в письме приводит от «уверенности» пьесы через «юность» и «надежды» студийцев к «духовной чистоте» камерного спектакля. Очевидно, что детали не подчиняются иерархии абстрактных категорий формальной логики с родовым и видовым подчинением. Между ними складываются иные отношения — партикулярные, отношения частей в рамках объемлющего целого, для изучения которых эпистолярные тексты дают благодатный материал. Те «нотабене», по выражению самого автора, из которых строятся письма, образуют между собой отношения, для которых в лингвистике применяется термин партонимы — обозначения явлений, соотносящихся между собой как части целого. Исследование того, как, например, упоминавшаяся деталь театрального лексикона «общение с объектом» соотносится с «перевоплощением в образ» или «сквозным действием», требует учета того, что входит в состав чего в сценической практике, а не просто абстрактных теоретических конструкций.

Молодой Г. В. Ф. Гегель в заметке 1807 г., закладывая основы будущего учения о восхождении к конкретному, показал парадоксальное место абстракций, составляющих исходный пункт, а не итог мышления: «Кто мыслит абстрактно? — Необразованный человек, а вовсе не просвещенный», так что, например, «мыслить абстрактно — видеть в убийце только одно абстрактное — что он убийца» [2, с. 391–392]. Напротив, привлечение подробностей, частных позволяет отойти от первоначальной абстрактности и устремляться к конкретности истины.

Стиль эпистолярной эпохи вдумчивого и медленного чтения тем и поучителен, что он позволяет понять, как детализация описания уводит от изначально данных абстракций к постижению сущности вещей. Письма Вл. И. Немировича-Данченко заслуживают изучения как определенный итог исторического времени, когда частности позволяли выстраивать свои особые понятийные отношения, освобождавшие от скованности всегда наличных абстракций «общих мест».

Список литературы

1. *Бокшанская О. С.* Письма Вл. И. Немировичу-Данченко: в 2 т. 1922–1942. М.: МХТ, 2005. 1501 с.
2. *Гегель Г. Ф. В.* Кто мыслит абстрактно? // Гегель Г. Ф. В. Работы разных лет. Т. 1. М.: Мысль, 1972. С. 387–394.
3. *Добин Е. С.* Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Советский писатель, 1981. 432 с.

4. *Марков П. А.* Вл. И. Немирович-Данченко и музыкальный театр его имени. [Л.:] Муз. театр им. нар. арт. СССР Вл. И. Немировича-Данченко, [1936]. 266 с.
5. *Немирович-Данченко Вл. И.* Из прошлого. М.: Худож. лит., 1938. 300 с.
6. *Немирович-Данченко Вл. И.* Рождение театра: воспоминания, статьи, заметки, письма / сост., вступ. ст., коммент. М. Н. Любомудрова. М.: Правда, 1989. 575 с., [8] л. ил.
7. *Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера: хрестоматия / сост., ред., автор статей В. Я. Виленкин. М.: Искусство, 1984. 624 с.
8. *Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма: в 2 т. 1879–1943. М.: Искусство, 1979. Т. 1. 608 с.; Т. 2. 744 с.
9. *Немирович-Данченко Вл. И.* Творческое наследие: в 4 т. М.: МХТ, 2003. Т. 1. 875 с.; Т. 2. 814 с.; Т. 3. 699 с.; Т. 4. 734 с.
10. *Новиков В. В.* Творческая лаборатория Горького-драматурга. М.: Сов. писатель, 1976. 544 с.
11. *Соловьев И. И.* По собственному опыту. М.: ВТО, 1982. 268 с.
12. *Смелянский А. М.* Летописец из конторы // Письма О. С. Бокшанской Вл. И. Немировичу-Данченко: в 2 т. 1922–1942. М.: МХТ, 2005. С. 8-27.
13. *Степанов В. П.* Комментарии [к письмам А. П. Сумарокова] // Письма русских писателей XVIII века. Л.: Наука, 1980. С. 182–223.
14. *Сумароков А. П.* [Письма] / публ. В. П. Степанова // Письма русских писателей XVIII века. Л.: Наука, 1980. С. 68–181.
15. *Carroll, Lewis.* The Complete Illustrated Lewis Carroll. With an Introduction by Alexander Woolcott. With illustrations by J. Tenniell, A.B. Frost, H. Holiday & H. Furniss. Ware: Wordsworth, 1996. 1232 p.

Об авторе

ЮДКИН-РИПУН Игорь Николаевич, Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии Национальной Академии Наук, Киев, Украина