

Юджин-Рипун И. Н.,
доктор искусствоведения, член-корреспондент
Национальной академии искусств Украины,
заведующий отделом театроведения
Института искусствознания, фольклористики и этнологии
Национальной академии наук Украины

ПРОБЛЕМА «ТЕАТР И ПРОЗА» В ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX В.

Аннотация. 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. Театральные средства маскировки и характерности становятся источником метонимического стиля прозы. Перевоплощение является основой внутреннего мира прозаического произведения.

Ключевые слова: перевоплощение, характер, маска, деталь, метонимия, эксперимент, условность, серьезность, курьезность.

Более полувека назад В.В. Кожин 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 [3, с. 285]. Предполагается первичность такой системы, поступающей в распоряжение тех, кто волен отдать предпочтение воспроизведению и преобразованию речевой стихии. Соответственно, меняется прежнее решение горацанского вопроса «слово – изображение», воплощенное на основе условностей в приемах описаний. С исчезновением риторического ключа складывается положение, охарактеризованное известным высказыванием 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» (А.С. Пушкин «О прозе», 1822). На основе этой идеи В.В. Кожин выдвинул мысль о «точности», изобразительности прозаического слова: «... 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» [3, с. 306–307].

Несколько позже А.В. Михайлов показал созвучность «эпохи поэзии» учению Э.Р. Курциуса о господстве в Европе от Эллинизма до Просвещения риторической системы, с разложением которой «... поэтическое слово утрачивает связь с истиной как таковой ... В этой ситуации поэзия находится вне знания» [15, с. 317]. Проза возникает как альтернатива поэтической системе, представляя речевую разговорную стихию место условностей, но такая возможна только при условии предварительного наличия этой системы. Поэтому проза выступает как критика ри-

торики, а ее изобразительность оказывается результатом полемики против условностей. Если в риторике связь зримого образа со словом определялась условностями (эмблемы, экфрасис), то теперь возникает необходимость новых оснований для такой связи. Эта ситуация теоретически была осознана в «Лаокооне» Г.Э. Лессинга, где провозглашался отказ от горацанского единства слова с изображением и противопоставлялась поэзия живописи.

Изыскания способов обозначать предмет прозаическим словом с предельной точностью вовлекает «... серьезность как результат прямой соотнесенности между желанием творца выразить определенный смысл и его (смысла) конечной наличности» [17, с. 382]. 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, предполагается, что путь не был прямым, и отвергаются возможные антонимы и антитезы. Специализация значений, детализация описаний как проявления точности прозы, важны не сами по себе, а именно как оспаривание общих суждений, как аргументация в полемике. Но серьезность как проявление критицизма предполагает парное понятие курьезности, которое видно еще в рамках риторики как «эмблематика, все существующее превращающая в предмет любознательности, курьезного знания» [9, с. 456]. Без юмора, в том числе черного, серьезность неискренняя. Курьез, нечто любопытное и удивительное, составляет основу фантастики, чуда, того, что осмысливается как необычное. **Серьезное и курьезное** – это, можно сказать, явь и сон прозы, а фантастика осознается как небылицы (*impossibilia*). В этом коренится их единство: подлинно серьезное курьезно и предстает как серьезная игра (*ludum serium*) нарождающейся прозы, которая является по существу **экспериментом**.

Именно экспериментальное назначение имеет тяга прозы к метонимии частных подробностей, ставящих под сомнение поспешные выводы. Натуралистические детали в «физиологическом очерке» служат критике сущего и созданию inferнальной картины мира, восходящей к обличительному проповедничеству. Отношение «слово-изображение» осмысливается как «вымысел-правда» и становится основанием для испытания условностей на правдоподобие. Но «серьезная игра», единство серьезности и курьезности в метонимическом стиле прозы отсылает к театру как месту взаимного испытания персонажей,

например, когда «употребление колкостей обнажает враждебность», а для выведывания информации «дружественность ведет к разговорчивости, а далее – к болтливости» [2, с. 192–193]. Роль театра в критике условностей обусловлена значимостью действия как испытания правдивости слова: поскольку 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 действенного эксперимента и подвергая его экзамену на правдивость. Вот почему наряду со словом и изображением в становлении прозы вступает «третья» сила – театр. Как отметил И. Гете (письмо к Ф. Шиллеру от 23.12.1797 г.), «... все стремится к драме, к изображению абсолютно сопереживаемого». Точность прозаического слова коренится в этом сценическом сопереживании.

Может показаться, что такому допущению противоречит роль описаний странствий (итинерарий) и жизнеописаний (агиография) как истоков новоевропейской прозы, которые несовместимы с драматическим требованием единства места и времени. Рыцарские романы, перелицованные из стихотворного эпоса (был специальный термин «разрифмовывание» *dérimage*), и их пародийные отражения, от «Дон Кихота» до авантюры пиккаро, представляются весьма далекими от театра, однако сама стихия общества оказывается сценой, так что неразлично, «... мощь ли театра вела к театрализации жизни или театральность действительности диктовала соответствующую театральную стилистику» [16, с. 6]. Между тем эта «театрализация» лежит в рамках риторики как наследницы античного мировоззрения, где «... античный человек чувствовал себя свободным актером и даже артистом... Как актер, играющий роль в космической театальной постановке, человек вполне свободен. Но сама-то театральная постановка ... придумана ... только судьбой ...» [6, с. 639–640].

Особенно показательно для выяснения театральных корней прозы творчество И. Гете, который строил роман как «сцену на сцене», использовал «роковые случайности». Именно театральные по истокам представления о роке, судьбе оказываются связанными с понятием «естественности», отождествляемой с «чужовидностью» (*Ungeheuer*), органическим ростом и порождением которого оказывается гармония как «законы присущего живым телам буйного, превосходящего всякую меру цветения» [8, с. 323], что созвучно его представлениям о форме как метаморфозе. Тогда следствие отрицания риторики – **метаморфизм прозы**, которая оказалась перед необходимостью создавать новую, собственную риторичность и перед нерешенной проблемой отношения «вербальное – визуальное». Объяснительной основой особенностей гетевского стиля оказывается предельность, где гармония возникает из преодоления сопротивления материала, как результат преобразования, метаморфозы, а тем самым обнаруживает общность с театральным **перевоплощением**. Метаморфизм как основа гармонии в прозе подводит к сценическому действию как посреднику между словом и изображением. Происходит не просто отвержение риторической эмблематики, а ее перевоплощение как театрального явления. Эмблематические условности отвергаются, ибо «... сам факт указания на что-то иное (что не есть сама

эта вещь ...) для Гете-классициста есть своего рода ... зло» [12, с. 230], но на их место приходит разговорная речь – «то, что Гете называет тут *пеленой*» [8, с. 299], а слова «становятся своеобразными терминами индивидуального языка Гете» [8, с. 298]. На место иносказаний риторичности приходит авторское слово, которое несет неповторимый смысл, а значит, обозначает то перевоплощение, происходящее с предметом повествования. Очевидно подобие этого преобразования слова приемам **сценической импровизации**, перешедшим в театральную педагогику, например, в методику этюдов «на три слова», где артист находит смыслы, свойственные обозначаемым предметам только в единичной ситуации [4, с. 168].

Такой поиск неповторимости, точности прозаического слова, возникающий с задачами словесного представления зримых образов после разложения риторической эмблематики, предполагает привлечение особых критериев достоверности и правдоподобия, а следовательно, проблемы «поэзии и правды» (*Dichtung und Wahrheit*), вымысла и истины. Со своей стороны, утверждение прозы базировалось на смещении границ между речевыми жанрами эпоса, допускавшего вымысел, и истории, предполагавшей исключительную подлинность: «Перемещение эпоса в прозу приводило к неожиданному результату. Внутри риторической системы зарождается очаг ее критики» [13, с. 149]. Проза принимает эпическую задачу представить «полноту (тотальность) до конца проанализированной действительности» [13, с. 156], но без риторических эпических формул. С этими «правилами игры» отношения «слово-изображение» и «вымысел-правда» преобразуются в проблему «**слова и вещи**» (*Wörter und Sachen*), которая оказывается свойственной именно прозе, где задачи достоверности и испытания риторического слова на правдивость осуществляются через описание вещей.

Такая постановка вопроса становится возможной именно в условиях разложения риторичности, когда сами вещи уже в живописи осмысляются по-новому: «Если раньше ... вещь была сосудом внутреннего смысла, то теперь ... приобретает все большую весомость то видимое пространство, которое отделяет «меня» от вещей ... Стена в таком живописном интерьере есть нечто абсолютное ... предел, граница моего мира» [14, с. 237–238]. На месте вещей как носителей эмблематического смысла предстают антиподы субъективности, которые еще надлежит осмыслить заново. Но вещный мир, со своей стороны, не безымянен, он покрыт тем словесной «пеленой» (И. Гете) – всегда имеющимся в наличии потоком коллоквиализмов, разговорной речевой стихией, а потому и задача состоит в том, чтобы, по А.Ф. Лосеву, «изображать вещи не самими по себе, а такими, какими они представляются человеку» [4, с. 251]. Предметная среда имеет также полевую структуру с иерархией от периферии до центра, подразумевая средоточие в портрете личности (в том числе и отсутствующей). Вещи предполагают существование лиц так же, как пейзаж или натюрморт отсылает к некоторому отсутствующему портрету.

Поэтому особенно ясно назначение прозаического представления вещного мира сказывается в деперсонализации рассказчика и персонажей, их самоустранении и растворении в «голосах» вещей, засвидетельствованных описаниями в прозе барокко. Такие описания оказыва-

ются следствием эпического по своей основе требования полноты представления реальности как следствие критических обличительных задач. Но тогда возникает противопоставление **«вещь vs. лицо»**, а приравнивание персонажей к вещам влечет за собой их обезличивание, когда, например, «противники, утратившие образ человеческий, обращаются в стихии» [9, с. 450]. Подмена одушевленного человека движущимся телом означает не только растворение в стихии, но и критику самой стихии, представление мира как адской арены. Вещи даны не только сами по себе, но и как антиподы персонажей, а потому сведение мира к вещам оборачивается обезличиванием персонажей.

Это критическое призвание вещного мира, засвидетельствованное прозой барокко, получило дальнейшее развитие в сентиментализме и салонной культуре, где проявляется его проблемность и таинственность, скрытые за кажущейся простотой: «... сами вещи окружающего мира загадочны в своем существовании именно потому, что их реальность абсолютно очевидна ...» [10, с. 277]. Но наличие тайны делает вещь аналогом театральной **маски**, которая мотивирует предпочтение вещей лицам, в частности самоустранение, деперсонализацию образа автора, который отступает в подтекст, как в театре («режиссер должен умереть в актере», по В.И. Немировичу-Данченко). В свою очередь, разобщенность и обособленность вещных подробностей обращает их в **роковые детали** (как платок в «Отелло» или браслет в «Маскараде»), то есть типичные сценические атрибуты. Умение найти такие детали требует особого остроумия (Witz), которое связано с барочной «суестью» и представляет «все те же барочные курьезы, из которых извлекается их эмблематическая суть» и становится источником позднейших «сюрпризов и сувениров» модерна [9, с. 464]. В этом обновленном любовании мелочами суеты обнаруживаются также черты общности с театральными капричами, в частности со сказками К. Гоцци.

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 в тренировке актерского **перевоплощения** [1]. Этот способ деперсонализации используется, например, в австрийской литературе у А. Штифтера, где внутренний мир персонажей раскрывается через предметное окружение, а не непосредственно через точки зрения. Создается своеобразная версия описания действительности через внутренний мир героев, 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 остранение чувств в вещной форме, так что «... чувство остраняется до того, что перестает быть чувством, а делается странным превращением вещей ...

Герой рассказывает так, как будто это не с ним, а с вещами произошли перемены» [10, с. 290–291]. Таким образом, проза 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.

А.В. Михайлов сумел обнаружить черты театральности в таких явлениях прозы, которые кажутся наименее сценичными. Аргументом оказывается открытое А.П. Чеховым соотношение повторяемых частных подробностей и однократной совокупности в противоположность многократному воспроизведению однократного мифологического деяния в античной драме: «... все случающееся в своей совокупности – уже не случай ..., оно необычайно, как все, что бывает только однажды; ... 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» [11, с. 456]. 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, где точность слова осмысливается как требование полноты (эпическое в своих истоках): «... 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 ...» [11, с. 455]. Точность прозы обеспечивает драматическую однократность и непоправимость.

Но особенно замечательно, что, в связи с детализацией и эскизностью, возникает сугубо театральное понятие **характерности**, восходящее к мифологизированному осмыслению быта в духе гофмановской традиции: «Бытовое существование человека ... дает 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» [11, с. 439]. 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: «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 ..., он систематически видоизменяет естественные соотношения частей их именно с тем, чтобы выдвинуть этот характер более на вид» [18, с. 160]. Театральное понятие характера становится посредствующим звеном между словами и вещами на месте риторической эмблематики. Тогда очевидно театральное происхождение метонимического стиля прозы с его точностью и детализацией как средство характерности и пе-

редачи 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 **перевоплощения**, а не просто детализацией описания.

Театральность романа тогда 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: «... слово осерьезняется, ... трансценденция повествования обращает повествование о действительности ... в повесть самой действительности, которая обретает возможность выговариваться ... вызывает эффект присутствия» [13, с. 197]. Но если действительность «выговаривается» и оказывается наделенной собственным «голосом», речевой разговорной стихией (т. е. возможными описаниями объектов – кантовских «вещей для нас»), то и **писатель предстает как сценический исполнитель** этого речевого потока и действует как актер, а создание текста не является *creatio ex nihilo*. Но это уже предполагает лицедейство как «серьезную игру», то есть эксперимент. Автор, таким образом, оказывается участником спектакля, представляемого реальностью, а потому и в состоянии перенести сценические образы на страницы, преобразив в них слова. Создание таких образов, сопresentствующих читателю как явь, увлекающих и вовлекающих его в воображаемую актерскую игру, жидется на инобытии как основе театрального перевоплощения: «Объективный образ действительности ... означает прохождение через нечто существенно иное, через то, что не есть образ действительности ... Образ весь окружен и пронизан рефлексией, и «прорыв в жизнь» есть результат «самокритики» жанра» [13, с. 198–199]. Так возникает самостоятельный внутренний мир прозы, равнозначный воображаемому театру с собственными законами, по которым возможно лишь восстановить реальность, но не судить о подлинности: «... роман, сводящийся к иллюзорному спектаклю, может быть куда более произвольным, чем любое вмешательство автора в повествование, ... поскольку писательская аранжировка действительности ... обрывает связи с реальной жизнью» [13, с. 200].

Если рассматривать речевую деятельность как постоянно существующий первичный текст, как «пелену», покрывающую предметный мир, по И. Гете, то литературные тексты представляют собой 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 возможные речи и очертания возможных миров. Известно, что «режиссерские тетради» дополняют текст драмы до связного повествования. Но и наоборот, прозу можно рассматривать как их своеобразную инверсию, как запись репетиции, подсмотренной писателем.

Таким образом открывается возможность освещать происхождения прозы в свете ее возможной инсценизации, что приводит к парадоксальной ситуации: такая воз-

можная инсценизация предстает, по Г. Лукачу, как «мимесис мимесиса», поскольку истоки самого прозаического текста лежат в «подсмотренных» писателем репетициях самой действительности. Проза с ее самостоятельным внутренним миром оказывается подобной музыке, которая «может выразить чувства ... во всей ничем не ограниченной полноте ... посредством двойного мимесиса, ... радикально освобождает эти чувства от их противоречивой связанности с объектом» [7, с. 38]. Этот внутренний мир может быть охарактеризован как «дон-кихотство» музыки: «Новаторство Сервантеса состоит в том, что его герой внутри себя самого создает целый мир и воинственно противопоставляет его внешнему», а в музыке «события объективной действительности снимаются как таковые, сохраняясь лишь в виде неопределенной предметности» [7, с. 48–49]. Здесь обнаруживается и радикальное противопоставление «неопределенности» музыки уже обсуждавшейся «точности» прозы.

Таким образом, именно театр оказывается необходимым посредником, медиумом, обеспечивающим переход между зримостью и словесностью. Создание прозаического текста как носителя особого внутреннего мира, поглощающего и увлекающего читателя и сравнимого с музыкальным миром, невозможно без привлечения фундаментальных театральных представлений о перевоплощении и характерности. Посредническая миссия театра обеспечивает возникновение специфических свойств прозаического артистизма.

Литература:

1. Гиппиус С.В. Гимнастика чувств. Тренинг творческой психотехники / С.В. Гиппиус – Л., М.: Искусство, 1967. – 296 с.
2. Ершов П.М. Режиссура как практическая психология (Взаимодействие людей в жизни и на сцене) / П.М. Ершов. – М.: Искусство, 1972. – 352 с.
3. Кожин В.В. Художественная речь как форма искусства слова / В.В. Кожин // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Силь. Произведение. Литературное развитие. – М.: Наука, 1965. – С. 234–316.
4. Кнебель М.О. Поэзия педагогики / М.О. Кнебель – 2-е изд. – М.: Всероссийское театральное общество, 1984 – 526 с.
5. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1978. – 624 с.
6. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития / А.Ф. Лосев. – М.: Фолио, 2000. – Кн. 2. – 2000. – 688 с.
7. Лукач Г. Своеобразие эстетического / Г. Лукач. – М.: Прогресс, 1987. – Т. 4. – 1987. – 572 с.
8. Михайлов А.В. Стилистическая гармония и классический стиль в немецкой литературе / А.В. Михайлов // Типология стилового развития нового времени. – М.: Наука, 1976. – С. 294–342.
9. Михайлов А.В. Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы / А.В. Михайлов // Типология стилового развития нового времени. – М.: Наука, 1976. – С. 446–472.
10. Михайлов А.В. Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии / А.В. Михайлов // Типология стилового развития XIX века. – М.: Наука, 1977. – С. 267–307.
11. Михайлов А.В. Детализация действительности у Теодора Фонтане / А.В. Михайлов // Типология стилового развития XIX века. – М.: Наука, 1977. – С. 436–464.
12. Михайлов А.В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века / А.В. Михайлов // Литература и живопись. – Л.: Наука, 1982. – С. 227–251.
13. Михайлов А.В. Роман и стиль / А.В. Михайлов // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 137–203.
14. Михайлов А.В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж ХУШ – XIX вв. / А.В. Михайлов // Быт и история античности. – М.: Наука, 1988. – С. 219–270.

15. Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX вв. / А.В. Михайлов // Античность как тип культуры. – М. : Наука, 1988. – С. 308–324.
16. Силюнас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр эпохи маньеризма и барокко) / В.Ю. Силюнас. – СПб. : Дм. Булантин, 2000. – 470 с.; 56 илл.
17. Смирнова Н.Н. Теория автора как проблема /Н.Н. Смирнова // 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.
18. Тэн И. Об идеале в искусстве / И. Тэн // Чтения об искусстве. – СПб. : В.И. Губинский, 1897. – С. 149–170.

Юдкін-Ріпун І. М. Проблема «театр і проза» в теорії літератури останньої третини ХХ ст.

Анотація. Художня проза як альтернатива поетичним і риторичним умовностям передбачає такі розв'язання проблем слова та зображення, правди та вигадки, які спираються на єдність серйозності й курйозності в сценічному експерименті. Театральні засоби маскуван-

ня та характерності стають джерелом метонімічного стилю прози. Перевтілення становить основу внутрішнього світу прозаїчного твору.

Ключові слова: перевтілення, характер, маска, деталь, метонімія, експеримент, умовність, серйозність, курйозність.

Yudkin-Ripun I. The problem “Theatre and Prose” within the theory of literature of the last third of the XX c.

Summary. Artistic prose as the alternative to poetical and rhetorical conventions presupposes the solution of the problems of word and picture, verisimilitude and imagination that involves the unity of seriousness and curiousness of the kind of scenic experimentation. The theatrical devices of mask and character become the origin of the metonymic prosaic style. Reincarnation becomes the fundament of the inner world of a prosaic work.

Key words: reincarnation, character, mask, detail, metonymy, experimentation, convention, seriousness, curiousness.