

О ФРАГМЕНТАРНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ

© 2021 г. Н.Н. Смирнова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 30 июля 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 13 ноября 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-32-51>

Аннотация: В статье ставится задача наметить основные вехи, по которым может исследоваться фрагментарность в литературе. В этой связи поднимаются следующие фундаментальные для литературоведения проблемы: а) в каждую эпоху представления о целостности и завершенности и, соответственно, фрагментарности отличаются; б) отличаются и представления о сущности и значении фрагментарных форм (в том числе в свете взглядов на увеличение/уменьшение сложности в литературе); в) наконец, важно подчеркнуть, что особая логика фрагментирования как приема проявляется именно в эпоху авторства (в противоположность традиционализму), т. е. индивидуального видения, авторского взгляда, разрушающего канон. Проблема фрагментарности фундаментальна для понимания деятельности восприятия и построения текста, поскольку именно фрагменты целого в разные исторические периоды, по-разному видимые и соотносимые с традицией, иначе прочитываемые, перевоссоздаваемые, вступают в непрерывный диалог времен. В этой связи следует обратить внимание на то, что целостное для одной эпохи оказывается фрагментом для другой, и наоборот.

Ключевые слова: теория литературы, фрагментарность, целостность, традиция, историческая эпоха.

Информация об авторе: Наталья Николаевна Смирнова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6980-7353>

E-mail: nnsmirnova@mail.ru

Для цитирования: Смирнова Н.Н. О фрагментарности в литературе // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 32–51. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-32-51>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

ON THE FRAGMENTATION IN LITERATURE

© 2021. Natalia N. Smirnova

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Received: July 30, 2020

Approved after reviewing: November 13, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: The aim of this article is to outline the ways to research fragmentation in literature.

It raises the following problems, relevant for literary theory: a) each period has different understanding of what is a whole and what is a fragment; b) ideas about the essence and the meaning of fragmentary forms (including the views on increasing / decreasing complexity in literature) are also different; c) the special logic of fragmentation as a technique emerges only in the era of authorship (as opposed to traditionalism), i.e. the individual vision, or the author's view that destroys the canon. The problem of fragmentation is fundamental for our understanding of the perception and construction of the text, since in different historical periods, the concept of the fragment being contingent on tradition, reread and reinvented in different ways, is in continuous dialogue with its time. The essay concludes that what is considered to be the whole in one historical period turns out to be a fragment in the other, and vice versa.

Keywords: literary theory, fragmentation, the whole, tradition, historical period.

Information about the author: Natalia N. Smirnova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6980-7353>

E-mail: nsmirnova@mail.ru

For citation: Smirnova, N.N. "On the Fragmentation in Literature." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 32–51. (In Russ.)

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-32-51>

В разные исторические эпохи и под влиянием различных культурных, исторических и непосредственно литературных факторов возникает особый интерес к фрагментарному выражению мысли. Вместе с тем в каждую эпоху представления о целостности и завершенности и, соответственно, фрагментарности существенно отличаются. Так же отличаются и представления о сущности и значении фрагментарных форм. Фрагментарность в зависимости от исторического времени имеет разные мировоззренческие и эстетические основания¹. Отдельную проблему представляет факт, что целостное для одной эпохи оказывается фрагментом для другой, и наоборот. В данной статье будут обозначены вехи, по которым может исследоваться развитие фрагментарных форм в литературе начиная с Нового времени.

Следует особо отметить, что в эпохи господства традиционализма логика фрагментирования, мышление, атомизирующее имплицитные представления о мире, впаянное в структуры языка и жанрового канона, еще далеко отстоит от зарождения индивидуального взгляда (как, впрочем, и в любом литературном и фольклорном творчестве, ориентированном на канон, т. е. там, где авторские интуиции еще не проявлены) (см. об этом: [6; 9; 11]).

Вопрос о фрагментации как приеме в эпоху авторства и может быть поставлен именно в этом ключе — индивидуального видения, авторского

¹ В одни эпохи фрагментарность оформления мысли свидетельствует о ее особом рационализме — всеохватности, универсальности, почти аксиоматичности; в другие, напротив, выражает полную противоположность универсальному видению мира, а именно: непознаваемость явленного, невозможность владения подробной картой реальности, разрозненной и фрагментарной, когда лишь краткое указание на момент присутствия истинного может дать ключ к восприятию целого.

взгляда, разрушающего канон, взгляда, направленного внутрь личности, ищущей уже не виртуозности владения формой и лишь *своего* выражения в заданном, но полного разрыва с традицией, сотворения мира заново. В этом смысле фрагментарность связана с незавершенностью и незавершаемостью мысли в противоположность ее воплощению (хотя бы и частичному) в канонической форме². Когда прежние формы подрываются изнутри и постепенно вырабатываются новые, фрагмент может указывать на переходную стадию кристаллизующегося нового жанра, но может существовать и как самостоятельное жанровое образование (фрагментарные формы у Монтеня, Паскаля, немецких романтиков).

Одним из важнейших исторических рубежей стала эпоха Возрождения, высвободившая индивидуальную творческую энергию, перестраивающую прежний порядок бытия. На столетия вперед образ ренессансного человека символизирует самопогруженность и свободу от любых творческих ограничений. Таков, например, в начале рубежного XX столетия (в краткие десятилетия прошедшего и «новое средневековье», и возрождение идеалов, и сумерки) образ Франческо Петрарки, созданный М.О. Гершензоном: «В противоположность средневековому писателю, которому понятие писательской индивидуальности так же чуждо, как и понятие литературной собственности, Петрарка сознательно стремится сохранить самостоятельность и в творчестве, и даже в языке. В предисловии к трактату об уединении он пишет:

2 О незавершенном произведении в собственном смысле (равно как и о принципиально незавершаемом) можно говорить, начиная со времени, когда *авторитет* и *традиционалистский канон* сменяются *авторством*. Именно тогда замысел постепенно выходит за пределы жанровых канонов и незавершаемость вписывается в систему поэтического мышления. Исторически это связывается с периодом Нового времени, меняющего восприятие циклического и линейного времени в истории (см., например: [1; 10; 11, с. 222–223; 13; 14; 17; 18; 20]). В частности, П.А. Гринцер отмечал, что «незавершенность нарративного текста как следствие установки на стиль, а не на сюжет или композиционную целостность произведения характерны <...> для <...> традиционных литератур, в частности для литературы европейского средневековья. <...> Соответственно и в поэтиках, и в литературной критике средневековья (да, пожалуй, и в античности) сфера интересов теоретиков и практиков литературы ограничивалась анализом отрывка, периода, фразы, даже отдельного слова. Совершенство целого казалось вторичным и необязательным, эстетический вкус был, так сказать, фрагментарен. О целостном понимании произведения речь, как правило, не шла...». Однако «осознанная установка на незаконченность (при всех частных и иногда не зависящих от воли автора условиях ее реализации) отличала романтика от средневекового, традиционалистского поэта, “бессознательно” творящего в рамках канона, который и не предполагал по своим ценностным критериям формальной целостности нарративного текста» [6, с. 93, 98].

“В этом исследовании я опирался преимущественно на свой опыт и не искал другого вожатая, да и не принял бы его, если бы он нашелся, потому что мои шаги свободнее, когда я следую внушениям моего собственного духа, чем когда иду по чужим следам”. Он требует от писателей, чтобы они, заимствуя чужое, перерабатывали его самостоятельно, как пчела перерабатывает сок цветов; но еще выше он ставит самостоятельное творчество шелковичных червей. “Хочешь знать, какого мнения я держусь? — пишет он Боккаччо. — Я стараюсь идти по дороге, проложенной нашими предками, но не хочу рабски ступать в следы их ног. Я хочу не такого вождя, который на цепи тащил бы меня за собою, а такого, который шел бы впереди меня, только указывая мне путь; я никогда не соглашусь ради него отказаться от моих глаз, свободы и суждения; никогда никто не запретит мне идти, куда мне хочется, бежать того, что мне не нравится, пробовать свои силы над тем, чего до сих пор не касались, *по произволу выбирать самую удобную или самую короткую тропинку, ускорять свои шаги или отдыхать, сворачивать с дороги или возвращаться назад*”. Он требует, чтобы слог был хотя бы груб и необработан, но оригинален; писатель — не актер, которому идет всякое платье; “каждый должен выработать себе свой собственный слог, потому что каждый имеет от природы нечто своеобразное и ему одному свойственное как в лице и манерах, так и в голосе и речи”» (выделено мной. — Н.С.) [5, с. 45–46].

В это время традиционные конвенции повседневной жизни претерпевают значительные изменения, что выражается и в переосмыслении культурного и природного ландшафта, иных способах его индивидуального видения. Путь зависит от идущего, конструируется только его личностным намерением, а не следованием традиции. Частный человек по-иному видит и членит действительность, что меняет все формы этой действительности³.

3 Время, когда М.О. Гершензон и Вяч. Иванов представляют своему читателю творчество Петрарки, столь же новое и переходное. Распадающееся на фрагменты восприятие традиции XIX столетия улавливает параллели с далекими эпохами, провозгласившими творческую и индивидуальную свободу: «Средневековый человек не знал путешествий в современном смысле: он ехал всегда по делу — торговому или военному, религиозному (богомолье) и политическому (посольства). Петрарка, быть может, первый турист нового времени: он путешествует ради самого удовольствия путешествовать. <...> В 1336 году он поднялся на гору Ванту с единственной целью полюбоваться открывшимся оттуда видом; рассказывая об этом в письме к одному из друзей, он оправдывает себя тем, что если Филипп Македонский, уже в старости посетивший одну гору в Фессалии, не навлек этим на себя порицания, то, конечно, такой поступок простят и ему, молодому и частному человеку» [5, с. 43].

Творческая свобода и логика фрагментирования связаны особым образом: каждый раз, когда происходит слом и обновление традиции, фрагментарные формы означают переработку, переосмысление накопленного, иногда даже путем превращения его в руины, подчеркивания дистанции, которую преодолевает новая мысль. Этому сопутствует изменение общего ритма мышления, который, в частности, отмечает в словах Петрарки Гершензон. Несмотря на громадные жанровые различия во фрагментарных формах от эпохи к эпохе, есть и нечто объединяющее этот длящийся через века личный поиск своего слова, слова, обращенного вечности, «письмо, побуждающее к поискам Бога» [31, с. 79].

Вместе с тем фрагментация как повествовательная стратегия часто представляет и противоположную тенденцию: так, например, в Новое время развивается жанр сборников «смесей» (поговорки, анекдоты, диалоги, сменяемые свободным разговором или «беседой», короткие новеллы и т. п.), наследующих традиции ренессансного гуманизма, но уже адаптированных народным языком, городской средой, что по своему значению отчасти приближает их к жанрам массовой литературы⁴. Здесь возникает особый вопрос о малых нарративах, по сути приближающихся к фрагментарным формам, поскольку сами они образуются как осколки больших повествований, собранные в новые целостности. Фрагментарность таких сборников — предшественников журнальной эссеистики — во многом показательна: когда периодическая печать активно завоевывает внимание читателя, фрагментарные жанры развиваются во всем их многообразии. И они могут быть адресованы как широкой читающей публике, так и, напротив, циркулировать в узких кругах. Особое положение периодической печати, ее активное развитие как в XVIII столетии, так и на рубеже XVIII–XIX вв. дает мощный импульс развитию фрагментарной мысли, наряду с большими повествованиями. На рубеже XIX–XX вв. большие повествования частично вытесняются и переписываются заново во фрагментарных формах.

4 Более того, есть целая традиция осмысления особой тенденции краткого и фрагментарного изложения во французской литературе: «Французы обязаны определенностью своего языка небразному, или рефлексивному остроумию, а им — определенности языка. Какие только остроумные привилегии не дарит им одна-единственная частица *en!* Английская и немецкая проза, которая не разложила еще цепь классических периодов на отдельные звенья, как проза французская, связывает целое скорее при помощи цепей, чем звеньев» [7, с. 190–191].

Эти разнонаправленные тенденции тем не менее в историческом процессе в разных вариациях следуют друг за другом. Обращение к фольклорному наследию в эпоху романтизма сочетается с духовидческим прозрением, построением целого метафизической системы мира и улавливания частного и случайного в поэтическом языке⁵. Вместе с тем в сфере искусства, поэзии созерцание конструирует свой объект, а не находит его готовым для миметического действия. Ретроспективное фрагментирование и перевоссоздание культурного ландшафта в историческом процессе начинает осознаваться как следствие особого направленного взгляда, хотя и проходящего сквозь пространственные координаты, но все же имеющего свое начало в самом смотрящем: «Ведь все дело в том, как созерцается природа: не так ли, как античность созерцается художником, ибо что есть природа как не живая античность? Природа и понимание природы возникают одновременно, как античность и знание о ней. Следовательно, глубоко заблуждаются те, кто полагает, что античность существует сама по себе. *Античность возникает здесь и сейчас — в душе исследователя и под его взором. Древние руины — особые возбудители, посредством которых образуется античность.* Античность нерукотворна. *Дух создает ее посредством глаза, а резной камень — тело, значимое только благодаря ей и проявляющее такую»* (выделено мной. — Н.С.) [30, с. 177].

Фрагментарное творчество конца XIX — первой трети XX вв., по-своему наследующее и продолжающее традицию романтизма, порождает особый интерес к руине. Осколок прошлого корреспондирует с осколками идей и замыслов, не получивших воплощения или вовсе развеянных стремительностью времени. Руина становится предметом отдельного исследования, переосмысливается в свете представлений о фрагментации интеллектуального ландшафта эпохи, становится своеобразным расширением к постигающей способности духа времени (Г. Зиммель), аллего-

5 Практически это выражается, в частности, расщеплением на две сферы: «Способность мыслить всеобщее — философская способность. Способность мыслить особенное — поэтическая. Всеобщее — это то, что положено абсолютно, особенное — то, что положено относительно. Иными словами, первое — это сфера, в которой нечто полагается. Второе — сфера, которая полагается в первой. Там — положенность, здесь — полагание. (Бытие выражает отношение целого к части и части к целому.) Тотальность и партикулярность противостоят друг другу» [30, с. 62].

рическим истолкованием исследовательской программы [2]⁶, но также и символом фрагментирующего мышления, намеренно или нет уклоняющегося от представления старых форм повествования, но не нашедшего им альтернативы. Афористичность и атомизация рассматриваются вовсе не как путь к новой целостности (хотя иногда могло бы и показаться, что это так), а как совершенно иная форма выражения/изображения, как отдельный вид искусства сообщать мысль.

Особый интерес представляет восприятие в разные исторические эпохи фрагмента произведения как особой целостности, самостоятельной или отсылающей (в том числе символически) к некоторому принципиально незавершаемому, открытому единству. Таково, например, целостное восприятие фрагментарного наследия Гераклита, солидную базу для которого создала фундаментальная работа Германа Дильса «Фрагменты досократиков» (1903). С другой стороны, интерес к фрагментам Гераклита как отдельным целостностям (почти как к афоризмам) имеет определенную традицию, непосредственно отсылающую к прочтению идей греческого философа у Ф. Ницше, но также и восходящую к романтизму, и следующую от эпохи к эпохе своеобразной *перекличкой великанов-гениев*, по образному выражению А. Шопенгауэра.

На рубеже XIX–XX вв. складываются разнообразные формы фрагментарной мысли и художественного самосознания, оказавшие существенное влияние на развитие мышления и восприятия реальности более чем на столетие вперед. Мощным импульсом, бесспорно, оказывается фрагментарно-афористическое мышление Ф. Ницше, творчески наследующего афористические формы А. Шопенгауэра. «Апофеоз беспочвенности» (1905) Л. Шестова, «Арабески» (1911) А. Белого, «Уединенное» (1912), «Смертное» (1913) и «Опавшие листья» (1913–1915) В.В. Розанова, «Солнце над

6 «Поскольку руины великих зданий несут идею их проекта с большей выразительностью, чем постройки невзрачные, как бы хорошо они ни сохранились, притязания драмы немецкого барокко на истолкование оправданы. В духе аллегории она изначально замышлялась как руина, как обломок. Если другие формы сияют великолепием, словно в первый свой день, то эта хранит образ красоты последнего дня», — так В. Беньямин характеризует выбор немецкой барочной драмы в качестве предмета исследования [2, с. 251]. Через всю работу проходит мысль о материальной осязаемости барочного произведения как постройки и творчества как регламента использования классических элементов, при этом проблематичная целостность, которая должна внезапно возникнуть за нагромождением частей, также «переживается как руина».

мглою» (1922) М.О. Гершензона, заметки и фрагментарные дневниковые записи, краткие и «кинематографичные» (автобиографии, рассыпающиеся на фрагменты, фрагментарность и афористичность научного и литературно-художественного языка В. Шкловского, «Великолепный очевидец» В. Шершеневича, документальная проза З. Гиппиус), а также фрагментарность в контексте поисков новых средств выражения (например, «автоматическое письмо» сюрреалистов, игра и «упражнения в стиле» в литературе модернизма и постмодернизма) представляют собой многочисленные и разнообразные грани поиска выражения новых качеств открывающейся реальности.

Изображение мысли как здания («*построенное и разобранный по камням здание*» у Шестова, «Апофеоз беспочвенности», 1905), особенное внимание к изображению мысли на листе бумаги, на странице (розановские «*вид и внешняя форма*» в жанре «опавших листьев»), — формы фрагментарного, расщепленного целого, пересказанного другими средствами, множат контексты и интерпретации. В этот период, если и рассматривать афоризм как комментарий автора к своим же собственным мыслям, выраженным некогда в иной более последовательной и целостной форме, которые читатель легко узнавал, то место этих мыслей теперь не определено однозначно. Это действительно могут быть конкретные сочинения, как в случае Розанова, переписывающего уже сказанное другим языком и, главное, иначе *изображающего* свои прежние мысли⁷, а также поиск новых путей мышления, открывающихся в фрагментарно-афористическом стиле письма. Но далее, к концу 1920-х — в 1930-х гг., афоризм все более приобретает качества замкнутой и непрозрачной структуры, не замкнутого на себя, а направленного к некоторому неочевидному для читателя центру мысли, скрытому от его взгляда. Впрочем, часто такие высказывания и не предназначались автором для печати, а были, скорее, репликами, обращенными к себе (ср., например: [21, с. 514–524]). Самое важное в этом как раз то, что далеко не всегда разговор автора с самим собой был вынужденным из-за цензурных препятствий, невозможности опубликовать те или иные мысли по идеологическим причинам. Автор ощущает тотальную невозможность представить публике результат многолетних

7 Ср.: «В предисловии к “Люд. лун. света” — уже все “Уедин.”» [33, с. 225].

размышлений и внутренних бесед⁸, осознает несвоевременность высказанного⁹.

Несвоевременность эта вряд ли означает, что мысль опередила время (а значит, потенциально может наступить такой момент, когда они уже сойдутся вровень). Осознание несвоевременности скорее подводит к невозможности произведения как ограниченного в своем существовании материальными рамками. Отсюда — уже значительно более поздние представления о почти вневременности, идеальном настоящем Текста в структурализме. Но пока что мыслится только идеальное произведение, вряд ли достижимое в своей полноте, и Книга в духе С. Малларме может послужить для его описания своеобразной аллегорией.

Постепенно художник как будто бы смиряется с невозможностью полной реализации замысла, дающего многочисленные ответвления, отрывки, фрагменты, наброски, заметки, планы, которые постепенно приобретают статус особых жанровых форм, замещающих единственную, еще не найденную¹⁰.

Именно в свете этого идеального произведения меркнут все многочисленные попытки придать завершенную форму незавершаемому. Создается впечатление, что любимое детище художника теперь неотчуждаемо и оказалось в полном распоряжении и власти его создателя. Однако это только иллюзия, поддерживаемая, впрочем, исследовательским воображением настолько, насколько сам художник выступает в качестве исследователя реальности, в которую вступает его произведение, и одновременно насколько он сам готов подвергнуть эту реальность интерпретации. Именно попытки постоянной рефлексии и интерпретации творческого процесса, в которые художник вовлечен, делают возможным его существование внутри собственного произведения, что пробле-

8 Либо эта невозможность объясняется в том числе и экстралитературными факторами (см., например: [24]).

9 Ницше, чей образ действий оставался авторитетным, даже если и неявно, для рассматриваемого здесь периода, делал акцент на несвоевременности своих размышлений, подчеркивая отсылки к своим прежним высказываниям и идеям, в отличие от, например, Шопенгауэра, комментирующего и поясняющего идеи своего главного труда «Мир как воля и представление» в «Parerga und Paralipomena».

10 Существенно и то, что такая незавершенность и вынужденная отрывочность возникает на почве замысла большого панорамного труда (ср. не только в художественной практике, но и в научной: замысел «Исторической поэтики» А.Н. Веселовского).

материализует как его принципиальную завершаемость, так и возможность отчуждения.

Художник, всю жизнь находящийся на подступах к идеальному произведению, вживается в него, становясь его частью, иногда даже без явного намерения превратить свою жизнь в произведение искусства. Так он становится произведением всевластной стихии. Сходная картина намного позже будет описана Борхесом в рассказе «В кругу развалин» цикла «Вымышленные истории» (1944). Призрачность творения, осознаваемая его создателем, есть оборотная сторона призрачности самого создателя, являющегося чьим-то творением, и так до бесконечности вглубь традиции, непрерывность памяти о которой утрачена; в кругу руин воздвигаются новые строения. Нескончаемая и неисчерпаемая практика иносказания, создающая на месте некогда целостных картин все новые и новые вариации из образов элементарных стихий, неподвластного человеку временного горизонта существования, — таково видение искусства, завоевавшее свое место на десятилетия.

Фрагментация связана с процессом как толкования реальности, так и порождения мысли (здесь запечатлены две стороны одного явления — поиска индивидуального голоса на фоне панорамных повествований прошлых эпох). В этот период мысль о том, чтобы рассказать историю в едином целостном взгляде, начинает осознаваться как невозможная. «Я не верю, что история может быть чем-то большим, в своей большой, несколько поблекшей панораме, чем простая смена интерпретаций, толкований, смутное согласие невнимательных свидетелей, — говорит лирический герой фрагментарной «Книги непокоя». — Некий романист включает в себя нас всех, и мы рассказываем, когда видим, потому что видение наше — сложный процесс, как и все остальное» [32, с. 30]. Книга Пессоа, расщепляясь на отрывки уже в самой личности пишущего, «пишет себя сама» [32, с. 476], почти что помимо воли своего создателя. В ней говорит огромное число *свидетелей*, вероятно, догадывающихся, что единого взгляда, согласия им не достичь, что такая книга не может быть завершена и что их вызывает из небытия непреодолимое стремление к плетению кружева, самый узор которого обязан своим существованием пустотам, промежуткам, Ничто¹¹.

11 «И все заколдованные принцы могут гулять в своих парках между одним и другим погружением иглы из слоновой кости с изогнутым концом. <...> Знать, что будет несовершенство»

Из-за этих пустот создаваемое с самого начала уже существует как руина. Это даже не необъятный замысел невозможной «Книги» Малларме, столь грандиозной по масштабу, что осуществление ее одним человеком проблематично. Ведь здесь автор не отпускает слишком далеко свои мысли, напротив, его «магическая власть» создает тот «блеск кристаллических систем», которые своим «преломлением» высвечивают недоступный современникам замысел [3, с. 358–359].

Уже в середине XX столетия другой лирический герой других фрагментарных автобиографических заметок говорит об эскизности и афористичности как о сознательном создании руин, как о попытке искусства сделать своим свойством не принадлежащее ему: «“Всякая руина сама по себе обладает привлекательностью, лежащей вне искусства, стало быть для художника неприемлемой. Порядочные люди не делают руин, а все эскизное, все афористическое — это в будущем руины. Вспомним Акрополь — конечно, он, как всякая руина, играет на грусти по поводу того, что некогда он был целым; но Акрополь не виноват, что он руина. Совсем иное дело ваше эскизное искусство! Вы играете не на грусти, но на противоположности — на надежде, на обещании целого, которое тут будто бы возникает, но которое вы на самом деле создать не в силах!” <...> Повествовать: но как?» [34, с. 137, 138].

В XX в. становится очевидной «смена жанровых династий», расщепление романного повествования, его фрагментация [12, с. 41–63]. В одной из версий современного развития романного жанра — распадение его на микрожанры, анекдотизация — противопоставляются повествовательные принципы, характерные для романа и анекдота:

Для литературы сейчас исключительно важна ритмическая структура анекдота.

В анекдоте маркированы начало и конец текста. Середина не важна, очень часто ее просто нет. Более того, начало и конец зачастую противостоят друг другу. Из этого столкновения и рождается текст анекдота.

В романе начало и конец часто имеют формальное значение. Начинается роман, как правило, с середины, точнее, с какого-то одного отрезка жизни, который в силу ряда причин был выбран как система отсчета <...>.

нен труд, который не будет закончен никогда. Но хуже, если он вообще не будет создан. То творение, что создается, по крайней мере, уже есть» [32, с. 22–23].

Роман — это движение, это процесс, это та середина, которой нет в анекдоте [12, с. 43, 44].

При этом анекдотизация романа проявляется не только в том, что он «становится цепью свободно наращиваемых эпизодов», но и в том, что он «отказывается от вымысла, причем последний не отбрасывается, а переплетается с самой очевидной реальностью, со всей густотой быта» [12, с. 51].

Впрочем, надо отметить, что реальность, вправленная таким образом в романый мир, не совсем в него вживается, не становится там «романной». Она так и остается фрагментом, куском реальности, чужеродной повествовательным намерениям (иногда для этого даже требуется присутствие фигуры реального автора, хотя бы и в качестве только упоминания его имени персонажами) (см., например: [23]). Вымышленное больше не может представлять символическую реальность, поскольку наличная реальность полностью символизирована (и означена: «ситуация постмодерна»). Интерес вновь обращается к невымышленному, которого, однако, не может найти в его целостности.

Логика фрагментирования связана с мышлением изобразительным. Части реальности, не поддающиеся непосредственной дискурсивной интерпретации, могут быть представлены только в виде изображений, символически являющих фигуры мысли, либо обусловленные общими местами культуры своего времени (барокко), либо отталкивающиеся от таких общих мест (романтизм, Серебряный век) (см.: [15])¹². Однако каждая эпоха по-новому изображает (иллюстрирует) уже созданное, и соответственно, по-своему его членит, фрагментирует, представляя те его части, которые быстрее всего находят путь к воображению современников. Это не только, например, театральные и кинематографические или симфонические интерпретации литературных произведений, но и комиксы, создаваемые по мотивам, а также интерпретации исследовательские. Некоторые из них существенно вторгаются в художественный мир: формальные структуры литературных текстов, схемы повторяющихся в них элементов, картины количественных значений в текстах — паттерны — своеобразные «тени», которые «форма отбрасывает на распределение» [19, с. 338], — все это заме-

12 Об изобразительной мысли Андрея Белого писали Е.В. Глухова и Д.О. Торшилов в комментариях к [29].

щает собой материю произведения. И здесь тоже пример изобразительного мышления во фрагментировании реальности литературы, поскольку такие паттерны в интерпретации замещают «смысл, вытесненный количественным литературоведением» [19, с. 334]¹³.

Изучение исторического развития литературы с точки зрения увеличения/уменьшения сложности — отдельная задача, на которую указывал, в частности, Вяч. Вс. Иванов в работе «Формальная система и ее интерпретация в науке XX–XXI веков»: «С точки зрения теории колмогоровской сложности постепенный переход от длинной поэмы (несколько сот строк в шумерских прениях) к <...> очень коротким изложениям <...> можно считать реализацией той тенденции к уменьшению сложности (и соответственно энергии), которую Ю.И. Манин усматривает и в иных текстах, соответствующих схеме колмогоровской сложности. В лингвистике подобные выводы были сделаны Ципфом, говорившим о принципе наименьших усилий, Поливановым, открывшим роль лени для объяснения эволюции языка, Мартинэ в его исследовании экономии фонетических изменений. В истории литературы можно иметь в виду движение от пространных форм романного повествования к краткости новеллы, в массовой литературе так объясняется движение от длительного изложения сюжета (в детективных романах типа написанных Агатой Кристи) к краткому повествованию (рассказы Честертона о патере Брауне). Обратные процессы формирования простран-

13 В digital humanities происходит отделение *смысла*, традиционно связываемого с субъектной сферой, от статистически обнаруживаемых *паттернов* больших корпусов изучаемой литературы. Есть существенное качественное отличие в том, чтобы прочитать и исследовать 200 романов, с одной стороны, и возможностями количественных методов, позволяющими препарировать 200 тысяч романов, представленных как литературный корпус, с другой. Франко Моретти говорит об изучении корпусов: «Новый масштаб изменяет наше взаимодействие с объектом и, по сути, *меняет сам объект*» [19, с. 325]. Изучение паттернов приводит к пониманию иного соотношения между элементами порядка и случайности в литературе. «...В литературной реальности намного больше беспорядка и случайности, чем мы ожидали. И беспорядок является не просто преградой знанию, он сам по себе становится *новым объектом знания*, ставя новую задачу перед историком литературы — разметить, в пределах возможного, бессчетные альтернативы, которые составляют литературное поле: “множество диффузно и дискретно существующих *единичных явлений*” (здесь Моретти приводит слова Макса Вебера. — Н.С.) [19, с. 341–342]. Меняя мыслимое соотношение между единичным и общим, редуцируя субъективность, традиционно связываемую со смыслополагающей деятельностью, до вычисления статистических закономерностей — этих новых факторов фрагментирования литературной реальности, современный исследователь получает возможность, по словам Моретти, «использовать все эти новшества, чтобы вернуться к социологическому пониманию литературы на совершенно новой основе» [19, с. 343].

ных текстов благодаря монтированию отдельных фрагментов, превращающихся в части целого, демонстрируют необходимость формального описания увеличения сложности» [8, с. 27–28]. С этой позиции развитие литературы предстает то расширяющейся, то сужающейся Вселенной, или Огнем Гераклита, мерно вспыхивающим и мерно угасающим, и эти периоды вспышек (равно как и сами изучаемые тексты — «острова в гераклитовом потоке», если продолжать сравнения, данные Вяч.Вс. Ивановым) — предмет изучения теории. В сменяющихся формах мысли, разных типах фрагментирования и перекомбинирования представляемой реальности можно наблюдать и принципы образования современного мышления, и панораму нового видения истории, еще только предстоящего осмыслению¹⁴.

Фрагментарные формы в литературе еще подлежат теоретическому осмыслению, поскольку в каждую эпоху представления о целом свои. Вместе с тем проблема фрагментарности фундаментальна для понимания деятельности восприятия и построения текста, поскольку именно фрагменты целого в разные исторические периоды, по-разному видимые и соотносимые с традицией, иначе прочитываемые, перевоссоздаваемые, вступают в непрерывный диалог времен.

14 Каждой эпохе соответствует предчувствие нового образа истории, который она готова воплотить и осмыслить. Историческому мышлению, по выражению А.В. Михайлова, «стягивающему к *своему*», например, «"цитированием" различных исторических эпох» (здесь А.В. Михайлов ссылается на В. Беньямина) [16, с. 257], предстоит еще собрать новую целостность или окончательно уничтожить любое подобие целого через новое понимание бывшего уже отнюдь не в *его* целостности, даже реконструируемой. С этой точки зрения см. программные выступления А.В. Михайлова «Несколько тезисов о теории литературы»: [16]. Близкие по духу вопросы, связанные с фрагментарным усвоением, постоянным обменом между эстетической и исторической реальностями и «плавивыми котлами культуры» поднимаются в традициях, сформировавшихся во второй половине XX столетия, *нового историзма и культурного трансфера* (вышедшего, в свою очередь, из традиции генетической критики, рассматривающей произведение не как завершенную целостность, но как одну из реализованных возможностей на фоне совокупности документальных свидетельств процесса его создания) (см., например: [4; 22; 25; 26; 27; 28]).

Список литературы

Исследования

- 1 *Аверинцев С.С.* Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 105–125.
- 2 *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы / пер. с нем. и послесл. С. Ромашко. М.: Аграф, 2002. 288 с.
- 3 *Валери П.* Об искусстве: сборник: пер. с фр. 2-е изд. М.: Искусство, 1993. 507 с.
- 4 Генетическая критика во Франции: антология / отв. ред. А.Д. Михайлов, вступ. ст. и словарь Е.Е. Дмитриевой. М.: ОГИ, 1999. 286 с.
- 5 *Гершензон М.* Франческо Петрарка. Вступительный очерк // *Петрарка Ф.* Автобиография. Исповедь. Сонеты / пер. М. Гершензона и Вяч. Иванова. М.: Изд-е М. и С. Сабашниковых, 1915. С. 3–52.
- 6 *Гринцер П.А.* Неоконченное произведение // Теория литературы: в 4 т. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Т. 2: Произведение. С. 84–104.
- 7 *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики / вступ. статья, сост., пер. с нем. и коммент. Ал.В. Михайлова. М.: Искусство, 1981. 448 с.
- 8 *Иванов Вяч.Вс.* Формальная система и ее интерпретация в науке XX–XXI веков // Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание / сост. Я. Левченко, И. Пильщиков. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 13–20.
- 9 Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. 512 с.
- 10 *Койре А.* Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий. 3-е изд. М.: УРСС, 2004. 269 с.
- 11 *Куделин А.Б.* Автор и традиционалистский канон // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 222–266.
- 12 *Курганов Е.Я.* Анекдот — Символ — Миф. Этюды по теории литературы. СПб.: Изд-во журн. «Звезда», 2002. 128 с.
- 13 *Лихачев Д.С.* Очерки по философии художественного творчества. СПб.: Рус.-Балт. информац. центр БЛИЦ, 1996. 158 с.
- 14 *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М.: Наука, 1979. 360 с.
- 15 *Махов А.Е.* Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков. Тула: Аквариус, 2017. 305 с.
- 16 *Михайлов А.В.* Несколько тезисов о теории литературы [стеногр. доклада]; Несколько тезисов о теории литературы [публ. рукописи] // Литературоведение как проблема. М.: Наследие, 2001. С. 201–223, 224–279.

- 17 *Михайлов А.В.* Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. М.: Языки русской культуры, 2000. 852 с.
- 18 *Михайлов А.В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 909 с.
- 19 *Моретти Ф.* Дальнее чтение / пер. с англ. А. Вдовина, О. Собчука, А. Шели; науч. ред. пер. И. Кушнарева. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2016. 352 с.
- 20 *Пахсарьян Н.Т.* К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома // Литература в диалоге культур-2: мат-лы междунар. науч. конф. Ростов н/Д.: Ростов. гос. ун-т, 2004. С. 12–17.
- 21 *Перельмутер В.* Комментарии // *Кржижановский С.Д.* Собр. соч.: в 6 т. / сост., подгот. текста и коммент. В. Перельмутера. М.: Б.С.Г.-Пресс; СПб.: Симпозиум, 2010. Т. 5. С. 514–632.
- 22 *Подгаецкая И.Ю.* Генезис произведения как предмет сравнительного литературоведения // Теория литературы: в 4 т. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Т. 2: Произведение. С. 59–83.
- 23 *Смирнова Н.Н.* Документ в произведении. «Нью-Йоркская трилогия» Пола Остера // *Studia Litterarum*. 2017. Т. 2, № 1. С. 22–43. DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-22-43
- 24 *Султанов К.К.* Поэтика фрагмента. Перечитывая «Записные книжки» Э. Капиева // История национальных литератур. Перечитывая и переосмысливая. М.: Наследие, 1998. Вып. III. С. 100–107.
- 25 *Эспань М.* История цивилизаций как культурный трансфер / пер. с фр., под общ. ред. Е.Е. Дмитриевой, вступ. ст. Е.Е. Дмитриевой. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 811 с.
- 26 *Greenblatt S.* Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Berkeley: University of California Press, 1988. 205 p.
- 27 *Greenblatt S.* Towards a Poetics of Culture // *The New Historicism* / ed. by H. Aram Veeseer. New York: Routledge. 1989. P. 1–14.
- 28 *Veeseer H. Aram.* Introduction // *The New Historicism* / ed. by H. Aram Veeseer. New York: Routledge. 1989. P. ix–xvi.

Источники

- 29 Литературное наследство. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Т. 111: Андрей Белый. Жезл Аарона. Работы по теории слова 1916–1927 гг. / сост., подгот. текста, вступ. ст., текстолог. справки и коммент. Е.В. Глуховой, Д.О. Торшилова, отв. ред. О.А. Коростелев. 960 с.
- 30 *Новалис.* Фрагменты / пер. с нем. А.Л. Вольского. СПб.: Владимир Даль, 2014. 319 с.
- 31 *Паскаль Б.* Мысли. Афоризмы / пер. с фр. Ю. Гинзбург. М.: АСТ, Астрель, 2011. 336 с.
- 32 *Пессоа Ф.* Книга непокоя. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 488 с.

- 33 Розанов В.В. О себе и жизни своей: Уединенное. Смертное. Опавшие листья. Апокалипсис нашего времени. М.: Московский рабочий, 1990. 876 с.
- 34 Фриш М. Листки из вещевого мешка: пер. с нем. / сост. Е.А. Кацева, предисл. Н.С. Павловой, коммент. А.А. Гугнина. М.: Прогресс, 1987. 317 с.

References

- 1 Averintsev, S.S. "Avtorstvo i avtoritet" ["Authorship and Authority"]. *Istoricheskaia poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniia* [The Historical Poetics. Literary Epochs and Types of Artistic Consciousness]. ed. P.A. Grintser. Moscow, Nasledie Publ., 1994, pp. 105–125. (In Russ.)
- 2 Ben'iamin, V. *Proiskhozhdenie nemetskoï barochnoi dramy* [The Origin of German Tragic Drama], trans. from German, and afterw. by S. Romashko. Moscow, Agraf Publ., 2002. 288 p. (In Russ.)
- 3 Valeri, P. *Ob iskusstve: sbornik* [On Art: Collection of Articles], trans. from French. 2nd ed. Moscow, Iskusstvo Publ., 1993. 507 p. (In Russ.)
- 4 *Geneticheskaia kritika vo Frantsii: antologiiia* [Genetic Editing in France: Anthology], ed. A.D. Mikhailov, introd. and dict. by E.E. Dmitrieva. Moscow, OGI Publ., 1999. 286 p. (In Russ.)
- 5 Gershenzon, M. "Franchesko Petrarka. Vstupitel'nyi ocherk" ["Francesco Petrarch. Introductory Essay"]. Petrarka, F. *Avtobiografiia. Ispoved'. Sonety* [Autobiography. Confession. Sonnets], trans. by M. Gershenzon, and Viach. Ivanov. Moscow, Izdanie M. i S. Sabashnikovykh Publ., 1915, pp. 3–52. (In Russ.)
- 6 Grintser, P.A. "Neokonchennoe proizvedenie" ["Unfinished Work"]. *Teoriia literatury: v 4 t.* [Theory of Literature: in 4 vols.], vol. 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2011, pp. 84–104. (In Russ.)
- 7 Zhan-Pol'. *Prigotovitel'naia shkola estetiki* [Introduction to Aesthetics], introd., comp., trans. from German, and comm. by Al.V. Mikhailov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 448 p. (In Russ.)
- 8 Ivanov, Viach.Vs. "Formal'naia sistema i ee interpretatsiia v nauke XX–XXI vekov" ["Formal System and its Interpretation in Science of the 20th–21st Centuries"]. *Epokha "ostraneniia."* *Russkii formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie* [The Era of "Defamiliarization." Russian Formalism and Modern Humanitarian Knowledge], comp. Ia. Levchenko, I. Pil'shchikov. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017, pp. 13–20. (In Russ.)
- 9 Grintser, P.A., editor. *Istoricheskaia poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniia* [Historical Poetics. Literary Epochs and Types of Artistic Consciousness]. Moscow, Nasledie Publ., 1994. 512 p. (In Russ.)
- 10 Koire, A. *Ocherki istorii filosofskoi mysli. O vliianii filosofskikh kontseptsii na razvitie nauchnykh teorii* [Essays on the History of Philosophical Thought. On the Influence of

- Philosophical Concepts on the Development of Scientific Theories*]. 3rd ed. Moscow, URSS Publ., 2004. 269 p. (In Russ.)
- 11 Kudelin, A.B. “Avtor i traditsionalistskii kanon” [“Author and the Traditionalist Canon”]. *Istoricheskaiia poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniia* [Historical Poetics. Literary Epochs and Types of Artistic Consciousness], ed. P.A. Grintser. Moscow, Nasledie Publ., 1994, pp. 222–266. (In Russ.)
- 12 Kurganov, E.Ia. *Anekdot – Simvol – Mif. Etiudy po teorii literatury* [Anecdote. Symbol. Myth. Studies in the Theory of Literature]. St. Petersburg, Izdatel'stvo zhurnala “Zvezda” Publ., 2002. 128 p. (In Russ.)
- 13 Likhachev, D.S. *Ocherki po filosofii khudozhestvennogo tvorchestva* [Essays on the Philosophy of Literary Work]. St. Petersburg, Russko-Baltiiskii informatsionnyi tsentr BLITS Publ., 1996. 158 p. (In Russ.)
- 14 Likhachev, D.S. *Poetika drevnerusskoi literatury* [Poetics of Ancient Russian Literature]. 3rd ed., add. Moscow, Nauka Publ., 1979. 360 p. (In Russ.)
- 15 Makhov, A.E. *Real'nost' romantizma. Ocherki dukhovnogo byta Evropy na rubezhe XVIII–XIX vekov* [The Reality of Romanticism. Studies of the Spiritual Everyday Life in Europe at the Turn of the 18th and 19th Centuries]. Tula, Akvarius Publ., 2017. 305 p. (In Russ.)
- 16 Mikhailov, A.V. “Neskol'ko tezisov o teorii literatury (stenogramma doklada)” [“Theses on the Theory of Literature (Paper transcript)”]. *Literaturovedenie kak problema* [Literary Criticism as a Problem]. Moscow, Nasledie Publ., 2001, pp. 201–223, 224–279. (In Russ.)
- 17 Mikhailov, A.V. *Obratnyi perevod. Russkaia i zapadno-evropeiskaia kul'tura: problemy vzaimosviazei* [Reverse Translation. Russian and Western European Culture: Problems of Interrelationships]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2000. 852 p. (In Russ.)
- 18 Mikhailov, A.V. *Iazyki kul'tury* [Languages of Culture]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1997. 909 p. (In Russ.)
- 19 Moretti, F. *Dal'nee chtenie* [Distant Reading], trans. from English by A. Vdovin, O. Sobchuk, A. Sheli; ed. I. Kushnareva. Moscow, Izdatel'stvo Instituta Gaidara Publ., 2016. 352 p. (In Russ.)
- 20 Pakhsar'ian, N.T. “K probleme izucheniia literaturnykh epokh: poniatie rubezha, perekhoda i pereloma” [“On the Problem of Studying Literary Epochs: the Concept of Milestone, Transition, and Turning Point”]. *Literatura v dialoge kul'tur-2: materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii*. [Literature in the dialogue of cultures-2: Materials of the Internat. Scient. Conference]. Rostov-on-Don, Rostov State University Publ., 2004, pp. 12–17. (In Russ.)
- 21 Perel'muter, V. “Kommentarii” [“Comments”]. Krzhizhanovskii, S.D. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected Works: in 6 vols.], comp., text prep., and comm. by V. Perel'muter, vol. 5. Moscow, B.S.G.-Press Publ.; St. Petersburg, Simpozium Publ., 2010, pp. 514–632. (In Russ.)
- 22 Podgaetskaia, I.Iu. “Genezis proizvedeniia kak predmet sravnitel'nogo

- literaturovedeniia” [“Genesis of the Text as a Subject of Comparative Literary Studies”]. *Teoriia literatury: v 4 t. [Theory of Literature: in 4 vols.]*, vol. 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2011, pp. 59–83. (In Russ.)
- 23 Smirnova, N.N. “Dokument v proizvedenii. ‘N’iu-Iorkskaia trilogiia’ Pola Ostera” [“Document in Paul Auster’s *New York Trilogy*”]. *Studia Litterarum*, vol. 2, no. 1, 2017, pp. 22–43. DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-22-43 (In Russ.)
- 24 Sultanov, K.K. “Poetika fragmenta. Perechityvaia ‘Zapisnye knizhki’ E. Kapieva” [“The Poetics of the Fragment. Rereading the *Notebooks* by E. Kapiev”]. *Istoriia natsional’nykh literatur. Perechityvaia i pereosmyslivaia [History of National Literatures. Rereading and Rethinking]*, issue III. Moscow, Nasledie Publ., 1998, pp. 100–107. (In Russ.)
- 25 Espan’, M. *Istoriia tsivilizatsii kak kul’turnyi transfer [History of Civilizations as a Cultural Transfer]*, trans. from French, ed. E.E. Dmitrieva, introd. by E.E. Dmitrieva. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2018. 811 p. (In Russ.)
- 26 Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley, University of California Press, 1988. 205 p. (In English)
- 27 Greenblatt, Stephen. “Towards a Poetics of Culture.” *The New Historicism*, ed. by H. Aram Veeseer. New York, Routledge, 1989, pp. 1–14. (In English)
- 28 Veeseer, Harold Aram. “Introduction.” *The New Historicism*, ed. by H. Aram Veeseer. New York, Routledge, 1989, pp. ix–xvi. (In English)