

## ОНТОЛОГИЯ ФРАГМЕНТА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО

Ф. Т. Ахунзянова

*Костромской государственной технологической университет*

Поступила в редакцию 13 апреля 2015 г.

**Аннотация:** *статья посвящена исследованию фрагмента как особого литературного жанра в целом и в творчестве Д. С. Мережковского в частности. Реконструкция онтологических значений данного жанра позволяет по-новому интерпретировать культурно-семантическую концептосферу писателя.*

**Ключевые слова:** *Д. С. Мережковский, фрагмент как литературный жанр, фрагментарная целостность, визуализация «разорванного сознания».*

**Abstract:** *the article investigates the fragment as a specific literary genre in general, and in the works of DS Merezhkovskii in particular. Reconstruction of ontological values of the genre allows to reinterpret cultural and semantic concept sphere of the writer.*

**Key words:** *D. S. Merezhkovsky, fragment as a literary genre, fragmentary integrity, visualization «broken mind».*

Каждый художественный роман Д. С. Мережковского представляет собой жизнеописание героя, воплощающего своей судьбой движение по духовному пути человечества, проверяющего и испытывающего возможность посредством обожения и слияния с духовной субстанцией через искреннее и свободное соединение со Христом обрести спасение и достичь духовного абсолюта в Царстве Божием. Подобная идея заставляет писателя искать новую форму, которая будет органично выражать его духовные представления о мире и человеке. Образец такой синкретичной формы Д. С. Мережковский находит в творчестве романтиков.

С йенской школой романтизма связывают развитие фрагмента как специфичного литературного жанра. В 1798 г. Фридрих Шлегель опубликовал в «Атенеуме» рецензию, анализирующую структуру «Годов учения Вильгельма Мейстера» И. В. Гете. Уже первый абзац этой рецензии заканчивается следующим образом: «Способ изображения – вот благодаря чему даже самое ограниченное представляется вместе с тем совершенно самостоятельным существом и лишь иной стороной, видоизменением всеобщей и единой при всех превращениях человеческой природы, малой частью бесконечного мира. В том и состоит великое, что каждый образованный человек думает найти здесь только самого себя, в то время как он сильно возвышается над собой...» [1, с. 318].

Теургизм концептуально малого подчеркивал и сам И. В. Гете: «...Человек, поставленный на вершину природы, в свою очередь начи-

нает смотреть на себя как на природу в целом, которая сызнова, уже в своих пределах, должна создать вершину. С этой целью он возвышает себя, проникаясь всеми совершенствами и добродетелями, взывает к избранному, к порядку, к гармонии, к значительному и поднимается наконец до создания произведения искусства, которому, наряду с другими его деяниями и творениями, принадлежит столь блистательное место. Когда же произведение искусства уже создано и стоит в своей идеальной действительности перед миром, оно несет с собою прочное воздействие, наивысшее из всех существующих, ибо, развиваясь из соединения всех духовных сил, оно одновременно вбирает в себя все великое, достойное любви и почитания, и, одухотворяя человеческий образ, возносит человека над самим собой, замыкает круг его жизни и деятельности и обожествляет его для современности, в которой равно заключены и прошедшее и будущее» [2, с. 164–165].

Мысль о фрагментарности литературы рождалась у романтиков под влиянием особой атмосферы, сложившейся в национальной литературе и в литературе европейских стран конца XVIII – начала XIX в. В это время в культуре европейских стран возникает, можно сказать, тоска по целостности мира. Это естественная реакция на рационализм, на ту логическую стихию, которой была охвачена культура недавнего прошлого. Французская революция не только посягнула на иерархичность в политической сфере и обнажила глубочайшие противоречия общественных отношений, но и освободила человеческий дух. И он, как джинн, выпущенный из бутылки, принимал самые разнообразные «очертания»: от абсолютного Я до романтического томления, – но при этом всегда стремился к целостности.

Фрагмент схватывает в своем жанровом сознании эту устремленность. Кажется, возникает парадокс: фрагмент как кусок, отрывок и фрагмент как целостность. Но в этом нет ничего парадоксального, ибо фрагмент, вторгаясь, например, в роман и нарушая его классическую структуру, расширяет горизонты этого повествования, т.е. «работает» на целостность, и что самое важное – сохраняет «в своей памяти» атмосферу целостности. В связи с этим, думается, следующее замечание Л. Тика необыкновенно точно фиксирует художественную специфику фрагмента: «...По отдельным фрагментам красивой колонны можно догадаться о ее пропорциях и представить себе ее в цельном виде...» [3, с. 74].

Целостность предполагает наличие расчлененного объекта. Таковым является художественное произведение, где очевидно единство относительно самостоятельных частей. В отличие от больших прозаических форм, где части только подчинены принципу целесообразности, фрагменты, как «малые» целостности, обладают относительно свободным существованием и собственным содержанием (что в значительной мере сближает их с поэтическими произведениями). В силу общей идеи посредством строго продуманных ключевых слов и их семантических полей фрагменты образуют единое текстовое пространство.

Целостность – категория сложная, трудно представляемая, и прав С. Т. Вайман, подчеркивая: «Не только по сути, но и по форме целостность ничего общего не имеет со скучной монолитностью; нередко она калейдоскопична, а то и вовсе открыто фрагментарна» [4, с. 81]. Аналогично мысли М. М. Бахтина о памяти жанра можно сказать, что и фрагмент, несмотря на свободу, спонтанность, незавершенность, живет памятью целого уже в силу того, что, будучи элементом композиции, он включен в общий ритм романного мира.

Отрывочность, незавершенность фрагмента – это своеобразные координаты, указывающие на бесконечное движение и беспредельность художественной мысли и художественного познания. Любой другой жанр является уже художественно-аналитическим осмыслением действительности, в известной степени – завершенной картиной. По словам П. Н. Медведева, «каждый жанр, если это действительно существенный жанр, есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения деятельности» [5, с. 181]. Фрагмент к такому завершению действительности не стремится; он рожден фрагментарной действительностью и поэтому показывает само движение, раскрывает процесс осмысления мира.

Наконец, следует отметить, что фрагмент хранит в себе великую силу, конструирующую мир во всей его целостности. Каждый художник стремится выразить это по-своему: одни предлагают спокойную и ясную манеру художественного воспроизведения мира, другие открыто демонстрируют форму своего самовыражения. В частности, опыты немецких романтиков в создании «Фрагментов» и фрагментарных произведений раскрывают одну из тайн лаборатории такого самовыражения, сотворяя великий романтический сюжет жизни, поводом для которого явилось мировое искусство прошлого, настоящего и отчасти будущего. «Ведь имеется только одна поэзия, – писал Л. Тик, – которая сама по себе образует неразрывное целое, начиная от самых древних времен до самого отдаленного будущего, она включает произведения, имеющиеся и утерянные, но которые наша фантазия хотела бы восстановить, и будущие произведения, которые она хочет предсказать» [3, с. 73].

Российская интеллигенция начала XX в. отличалась близким эпохе немецких романтиков мироощущением. Осознание относительности всех ценностей и, прежде всего, осознание того, что конкретное содержание нравственных норм и заповедей никак не связано с самой по себе безусловной необходимостью нравственного долженствования, т.е. христианская этика не синонимична естественной морали, – центральный момент кризиса культуры указанного периода. В результате вызванная им волна нравственного релятивизма сильнейшим образом содействует разрушению традиционной эстетики, и сама переживается как трагедия сознания, отразившаяся в ницшеанском афоризме: «Если Бога нет, то всё позволено!». В подобной атмосфере всеобъемлющих общественно-исторических и духовных изменений становится совершенно очевидной готов-

ность российской общественности (аналогичная немецким романтикам) к поиску новых форм художественного выражения человека и окружающего его мира. Иначе говоря, увлечение отечественными мыслителями идеями Г. Лейбница, И. В. Гете, Ф. Шлегеля, Ф. Ницше не было данью моде, но было продиктовано общностью мистической и мифотворческой рефлексии в контексте происходящих исторических событий.

По сути, речь идет о том, что М. Мерло-Понти называл «кроной Бытия», составленной из качеств, или свойств, «глубины», «цвета», «формы», «линии», «движения», «контур» и т.д. В этой универсальной текстуре, в общей для всех подоснове реальности и состоит причина возможных совпадений между различными художественными мирами. Например, у О. Родена есть фрагменты, которые совпадают с фрагментами Жермена Ришье. Однако это происходит не потому, что один скульптор что-то заимствовал у другого, а потому, что оба они были скульпторами, т.е. оба были связаны с одной и той же тканью Бытия и, соответственно, могли в чем-то совпадать благодаря этой исходной приобщенности. Так и здесь: реагируя на новый культурный вызов, художественное сознание различных эпох активно включается в созидание целостности нового типа, способной вобрать как обновленное внутреннее, сущностное, содержание, так и новую и такую же сущностную форму его выражения.

Фрагментарный синтез есть не что иное, как стремление искусства, вбирающего во всеявленности жизнь, сковать ее «рамой» формы [6, с. 209]. Отказ художников начала XX в. от эпического повествования, от времени, обладающего смыслом последовательности, визуализирует распространившуюся прерывистость и неупорядоченность бытия. Сверхскоростная и трагическая действительность начала XX в. – это эпоха вызовов, их бесконечного возникновения, неожиданного открытия, их множественности и неразрешенности, вынужденной причастности к ним и их постановки, когда принципы иерархии и системности, всеобщее как единоположенное для личности утрачивают смысл. В этой ситуации способ изображения, равноценный способу индивидуального видения мира, универсализируется в творчестве, и фрагмент – в его обновляющей целенаправленности – это возможность проблематизировать суть существования, суть бытия и человека, суть культуры, эстетики и художественности. «Мир предстает перед нами только в бесформенных, фрагментарных видениях», – провозглашает М. Пруст [7, с. 161], – это выражение как нельзя более коррелирует специфике художественного сознания российской художественной интеллигенции.

Исчезновение веры в абсолюты вызвало к жизни представление об относительности, изменчивости, нестабильности и в то же время взаимосвязи и взаимозависимости всего сущего, а также стимулировало поиски новой – истинной и естественной – целостности. В этих поисках философия фрагмента получает иное, нежели у немецких романтиков, осмысление: в соединении множественности возникает антиномия внешних и внутренних связей. Внешне формальные связи разрушаются или нивелируются, а на первый план выходят связи внутренние. Они являются

первозначными, благодаря им художественно прорабатывается единство: часть обретает себя в целом и теряет себя в целостном.

Подобное видение убедительно иллюстрируется размышлениями П. А. Флоренского, утверждает приоритет внутренней формы. Человек, по Флоренскому, всегда говорит ради того, чтобы высказать то, что хочет сказать. Чувственное мышление находит свое воплощение в фонеме, аналитическое – в морфеме, – которые, синтезируясь, образуют внешнюю форму слова. Внутренняя форма включает в себя весь спектр ассоциаций, осевших с течением веков на внешней форме, она практически неисчерпаема и содержит в себе потенциал для образования ассоциативных рядов, предоставляя материал для образования «потока сознания».

П. А. Флоренский говорит о слове, однако в его герменевтике слово очевидно синонимично фрагменту, поскольку также антиномично и имеет «противоречивость структурную: твердости и текучести». Уподобляя внешнюю форму слова телу организма и определяя ее как «неизменный, общеобязательный, твердый состав, которым держится все слово», Флоренский отмечает: «Не будь этого тела – не было бы слова как явления наиндивидуального». Однако антиномия в том, что внутренняя форма – это душа тела, «бессильно замкнутая в самое себя, покуда у нее нет органа проявления, и разливающая вдаль свет сознания, как только такой орган ей дарован» [8, с. 225]. В таком смысле внешняя форма представляет собой проявление внутренней.

Иными словами, но об этом же говорит И. А. Едошина, отмечая, что в отличие от классического искусства, которое «исходило из идентификации художественного образа с реальным опытом человека», художественное сознание XX в. ищет совпадений с тем, что «располагается внутри самого человека – сознательным, подсознательным, бессознательным» [9, с. 20].

Фрагмент – это множественность, фрагментация – художественный способ воспроизвести ее. Постоянство разбивки эстетической реальности произведения на фрагменты совмещается в творчестве отечественных художников начала XX в. с неизменным смещением, изменением, перегруппировкой доминант, вследствие чего фрагмент динамичен в саморазвитии, не отделимом от его относительной самодостаточности. Однако, подобно тому, как совпадает динамика связей внутренней формы произведения и фрагмента, фрагменты целостны как «единое во многом».

Именно поэтому, если говорить о художественной прозе Д. С. Мережковского, имманентной эстетически значимой для писателя стала фрагментарная целостность, объективно отражающая «фрагментарную» личность и «разорванное» сознание, художественно визуализирующая нечто онтологичное – возможное, предощущаемое, прозреваемое.

Эмигрантские романы Мережковского, ассимилировавшего художественные достижения различных эпох в области романа, в первую очередь восходят к синкретическому философско-художественному жанру, сохраняя особую структуру повествования, ориентированную на «сближение и взаимопроникновение интеллектуально-логического и образ-

но-конкретного повествований» [10, с. 34], соединяющую воедино идею и художественный образ. При создании художественного полотна своих произведений Мережковский пользуется простейшим вариантом подобной структуры, представляющим логическое и поэтическое начала как переплетение отвлеченно-абстрактных и образных фрагментов.

Оставляя фрагмент в качестве жанрового базиса своего произведения, Мережковский делает его более художественным, переходя с использования цитат и реминисценций на глубокую метафоричность текстов. Как и применяемый в ранних романах гротеск, метафора, как художественная деталь, чрезвычайно функциональна. Разворачиваясь в ряд семантических полей, она становится приемом саморазвития фрагмента. И это неслучайно. Метафора, являясь имманентной формой выражения философских воззрений, обладает уникальной способностью создавать картину бытия, которая во многом ближе человеку, чем искусственные построения рассудка. Метафорическая форма содействует пониманию текста, т.е. осуществляет такой способ описания действительности, в котором снимается различие субъективного и объективного. Метафора как бы перекодирует текст и, в силу этого, позволяет принять конструкции рассудка как нечто подлинное и реальное. Без метафор логические схемы не смогли бы рассматриваться человеком как его собственное, подлинное ощущение реальности.

Метафора выполняет и другую важную функцию – она представляет действительность как непрерывную разнородность, где представляются условными и потому стираются различия между отдельными сферами сущего. Метафора здесь осуществляет переход от одного класса явлений к другому, соединяет мир природы и духа. Благодаря метафоре даже рассудочные картины воспринимаются как естественные, связанные с живым бытием.

Метафора также приближает к человеку содержание, не доступное непосредственному восприятию. Она способствует тому, чтобы «чужие», не понятные для него сферы делались «своими». Таким образом, метафора обеспечивает освоение новых смысловых пространств, делая это постижение посредством уже известных человеку явлений. В этом смысле метафора как художественная деталь имманентна символу, поэтому неудивительно, что художественные фрагменты Мережковского – глубоко символические – насыщены этими художественными деталями. Например, в романе «Иисус Неизвестный» метафоры: «взгляд детско-недетских глаз», «легкая полуулыбка», «яркий свет», «белые голуби», «полет» и т.д., – будучи предметными, образными и всегда антиномичными, живут собственной жизнью внутри фрагмента, организуя его и, тем самым, позволяя позиционировать его как одну из форм сознания.

Онтологический фрагмент становится определяющим художественным принципом в художественном воплощении Мережковским его идей, став в определенном роде реальной (хотя бы и теоретической) возможностью осуществления «воплощенного Царствия Божиего на земле», возможности «тождества» идеала и действительности, слова и дела, теории и жизни, «духа» и «плоти».

Для понимания склонности художественного мышления Мережковского к фрагментарным структурам нужно знать, что фрагмент несет в себе память о своей пражанровой универсальности. Он, «с одной стороны, работает на разрушение классических жанров, с другой – возвращает литературу к изначальным формам, к художественному синкретизму, когда произведение начинает подражать природе, ее формам» [11, с. 18]. Пройдя долгий путь в своих творческих поисках, Д. С. Мережковский в результате не отказывается от прежних литературных форм и не становится приверженцем новых: он примиряет, создает новую антиномию классического жанра большого романа и «умаленного» жанра фрагмента, приходя к совершенно новой художественной реальности.

### Литература

1. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. Т. 1 / Ф. Шлегель ; вступ. ст., пер. с нем. Ю. Н. Попова ; прим. Ал. В. Михайлова и Ю. Н. Попова. – М. : Искусство, 1983. – 479 с.
2. Гёте И. В. Собр. соч. : в 10 т. Т. 10: Об искусстве и литературе / И. В. Гёте ; пер. с нем. под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта ; коммент. А. Аникста. – М. : Худ. лит., 1980. – 528 с.
3. Дмитриев А. С. Зарубежная литература XIX века : романтизм : хрестоматия историко-литературных материалов : учеб. пособие / А. С. Дмитриев, Б. И. Колесников, Н. Н. Новикова. – М. : Высш. шк., 1990. – 367 с.
4. Вайман С. Т. Бальзаковский парадокс / С. Т. Вайман. – М. : Сов. писатель, 1981. – 366 с.
5. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении (Критическое введение в социологическую поэтику) / П. Н. Медведев. – Л. : Прибой, 1928. – 232 с.
6. Зонина Л. А. Тропы времени : заметки об исканиях французских романистов (60–70-е гг.) / Л. А. Зонина. – М. : Худ. лит., 1984. – 261 с.
7. Пруст М. В поисках утраченного времени : Беглянка / М. Пруст. – М., 1993. – 336 с.
8. Флоренский П. А. У водоразделов мысли / П. А. Флоренский. – М. : Правда, 1990. – 496 с.
9. Едошина И. А. Художественное сознание модернизма : истоки и мифологемы / И. А. Едошина. – М. ; Кострома : Изд-во КГУ, 2002. – 250 с.
10. Грифцов Б. А. Теория романа / Б. А. Грифцов. – М. : ГАХН, 1927. – 152 с.
11. Грешных В. И. Ранний немецкий романтизм : фрагментарный стиль мышления / В. И. Грешных. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – 142 с.

Костромской государственный технологический университет

Ахунзянова Ф. Т., кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и филологии

E-mail: farida.ahunzyano@mail.ru  
Tel.: 8-905-153-28-12

Kostroma State University of Technology

Akhunzyanova F. T., Candidate of Culturology, Associate Professor of the Culturology and Philology Department

E-mail: farida.ahunzyano@mail.ru  
Tel.: 8-905-153-28-12