

О МОДУСАХ ФРАГМЕНТАРНОГО ПИСЬМА (СЕМЬ ФРАГМЕНТОВ)

Вера Владимировна Котелевская

кандидат филологических наук, доцент Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: vvkotelevskaya@sfedu.ru

ORCID: 0000-0002-2650-7462

Аннотация. Предлагается ансамбль из семи фрагментов, в которых представлены модернистские и постмодернистские авторы, практиковавшие фрагментарное письмо. Фрагментарное письмо рассматривается как способ решения эпистемологической проблемы части и целого, художественной архитектоники части и целого, а также экзистенциальной проблематики (смерти, конца / нефинализма). Соответственно, сквозь призму творчества модернистских художников (Швиттерса, Белльмера, Рильке, Мандельштама) демонстрируется отношение к фрагменту и целому, формирующее особую поэтику распада речи, реконструирования и деконструкции тела-артефакта и романного персонажа, подрыва нарративных механизмов, включая проблематизацию рамки визуального произведения, начала и конца повествовательного текста. Выявляется, что разрушенный, фрагментированный образ мира нередко выражается в традиционных жанровых формах или эксплуатирует их, стилизуя и пародируя. В качестве философов и филологов, выбравших форму фрагмента (собрание афоризмов, заметок и выписок, цитат), рассматриваются Витгенштейн, Беньямин, Адорно, Хамакер. В их модусе рефлексии и стиле прослеживается связь с раннеромантической традицией фрагмента, согласно которой фрагмент является одновременно изолированным, завершенным малым текстом, и частью целого (в прагматическом смысле – ансамбля фрагментов, в эпистемологическом – абсолютного целого). Связь между фрагментом и целым у Шлегеля и Новалиса мыслилась как предвосхищение целого в бесконечной серии актов рефлексии: целое недостижимо, но процесс бесконечен. В XX–XXI вв. затрудненность, вплоть до полного отрицания в постструктурализме, постижения трансцендентального означаемого вызывает чувство меланхолии и ностальгии, провоцирует утопическое возвращение в архаику, аскетический эскапизм. Фрагментарное письмо, таким образом, становится формой реакции на модернистское ускорение времени, инструментализацию разума и отчуждение индивида. Представленный обзор стилизован под форму заметок-фрагментов, связанных лейтмотивами и рядом идей, позволяющих не только конструировать, но и проблематизировать фрагментарное письмо.

Ключевые слова: романтический фрагмент, фрагментарное письмо, Рильке, Мандельштам, Швиттерс, Витгенштейн, Адорно, Беньямин, Хамакер

Торс Аполлона

Предложив в 1910 г. собрание «записок» вымышленного датского поэта в качестве романа, Рильке выказал небывалую смелость и эстетическое чутье. Мастер пластического слепка вещи в жанре Dinggedicht, автор «Новых стихотворений» предстает здесь во всей наготе марателя черновика, выворачивающего наизнанку грубые швы поэтического изделия, выставяющего на обозрение отчаяние пишущего. Записки обрывались, судьба их автора Мальте Лауридса Бригге оставалась неизвестной, а целесообразность истории читателю следовало извлечь из-под плотных ассоциативных слоев этой паратактической конструкции. Именно так будут писать в ближайшие полвека. А пока Рильке встревожен непониманием критиков. Другьям, корреспондентам он осторожно разъясняет свой замысел, сравнивая книгу с ворохом бумаг, обнаруженных у кого-то в ящичке стола: есть и другие записки, они прибывают и прибывают¹, но пока ограничиваешься *частью*, прозревая и в этой скудости эскиз «всей жизни» (“ein ganzes Dasein”) – «набросок бытия» и «призрачную связь шевелящихся сил» (“ein Daseinsentwurf und Schattenzusammenhang

sich rührender Kräfte“); сие «слабое, с эстетической точки зрения, единство», оправдывается поэт, «по-человечески» все-таки состоятельно [Engelhardt: 82]. Усилия пишущего, чувствующего, что мир распался, а сам он «разбился» (“zerbrochen”), сравниваются в романе с немотой парализованного ужасом незнакомца (взгляд Мальте выхватывает его в кафе), стремительно утрачивающего связь не только с людьми, но и с вещами: те становятся «непостижимыми [unverständlich], дальними, трудными» [Rilke: 39]. Вот и доктор не понимает жалобы Мальте на невнятный ужас, который во внутренней речи герой сравнивает с явлением больному ребенку чего-то огромного, разрастающегося (“das Große”) [Rilke: 44]. И все-таки Мальте пишет. Этот фрагментарный *автопортрет* «художника в юности» предстает романом прощания. Оставлена и гниет в чужом сарае старинная мебель, распродана родственниками часть фамильного замка, сожжены без сожаления бумаги умершего отца, покинута родина, а Париж, в котором поэт намеревался состояться как литератор, выставяет лик человеческого отребья: руина снесенного многоэтажного дома с вывороченной наизнанку бытовой сокровенностью чужой

¹ Так у Швиттерса прибывают из повседневного мира все новые вещи, прирастая к «колонне», добавляя новый иероглиф, понятный лишь художнику и хозяину вещи, но в «симфилософическом» целом колонны (по Шлегелю) свидетельствующие о «призрачной» связи всего и вся.

жизни, в больничном коридоре – полуживой пациент, похожий на «выпотрошенное чучело» [Rilke: 45]. Но тот, кто прощается, уже полнится витальностью, чувствует себя новичком (или «абсолютным нулем», если вспомнить другого юного героя – ведущего дневник Якоба фон Гунтена из романа Роберта Вальзера). Из руин извлекается собственное детство, и оно, новой раной, исцеляет. Прощание дает новому Блудному сыну силы «пересоздать» себя¹, Рильке и здесь остается классическим поэтом. «Архаический торс Аполлона» ведь (и) об этом? – как из руины творящий взгляд достраивает целое? Целеполагающей мощью обладает здесь не предмет – созерцающий субъект. Однако объект должен хранить, даже в своей фрагментарной форме, память о целом – о других подобных объектах, составляющих целокупный текст античной телесной красоты, образец для собирания-достраивания статуи взглядом. Линии и формы *торса* обещают *все* тело Аполлона – таким, каким воспитанный на классическом искусстве взгляд ожидает его видеть и чувствовать. (Поэтому, возможно, Рильке не пугала фрагментарность скульптурного мышления Родена. Как и сам Роден, он мыслил часть в воображаемом микрокос-

ме целого.) Так впоследствии Рильке напишет мозаичную картину урбанистической современности, памятуя о целостности, которую он реконструирует из «твердой» формы сонета и из мифа об умиротворяющем хаос Орфее. «Сонеты к Орфею» (1923) – цикл (ансамбль частей), вполне созвучный раннеромантическому духу «универсальной поэзии»: фрагмент памятует о Целом, Абсолюте. А “Daseinsentwurf” романного героя – экзистенциальный набросок, проект, или, в раннеромантическом духе, «семя», брошенное в землю (вспомним эпитафию Новалиса к собранию фрагментов «Цветочная пыльца»). Фрагмент у Шлегеля и Новалиса – всегда сколок грядущего, не руина. Прощаясь с руинами – так с «глыбой» живого трупа спешно прощается Мальте в больнице, – герой Рильке зачинает собственное будущее, о котором, как о Целом, пока нечего сказать: тут только «призрачные связи шевелящихся сил».

Но такова и грядущая история жанра: это un coup de dés. «Из того, чего желают новые (die Modernen), учишься, чем предстоит стать поэзии, из того, что сделано древними – чем она должна быть»². Когда аргентинец Кортасар будет осваиваться в послевоенном пост-авангардном Париже, его бросок ко-

¹ «Сумей себя пересоздать и ты» – заключительная строка сонета «Архаический торс Аполлона» Рильке в переводе В. Летучего (“Du mußt dein Leben ändern”) из II части «Новых стихотворений» (1908).

² Из «Критических фрагментов» Ф. Шлегеля (цит. по: [Weiss: 99]).

стей угодит прямо в роман Рильке: пишущий заметки, грезящий о романе-альманахе, так и не создавший собственной книги, писатель Морелли из «Игры в классики» предпочтет алеаторику тому, чем *должна быть* поэзия.

Кукла Белльмера, колонна Швиттерса

То, на что целомудренный взгляд Рильке, замороженный античной скульптурой, лишь намекнул стыдливым словом «чресла» (Lende), другой модернист домыслил смелее, вдохновившись уже не *органикой* классики, а *механикой* позднего романтизма. В середине 1930-х гг. немец Ханс Белльмер создаст серию собственных Олимпий, играя с отсутствием частей тела и замещая их странными, деформированными имплантатами. Фотографии серии «Кукла» очень нравились Бретону, чего не скажешь об Имперском министерстве народного просвещения и пропаганды. Но узаконенный в Третьем рейхе античный идеал не мог не вызвать волну карнавальных деконструкций. Достраивание фрагментированного тела Белльмер превращает в анаграмматический акт. Разлом, расчленение, изъятие, подмена – во всех этих операциях с телом куклы оживает акт жертвоприношения. Но в «театре симуляции» Белльмера не идет речи о «воскресении собранного воедино» – части тела с утрирован-

ным сладострастием спутаны, переставлены, лишены первоначальной функции, так что такая кукла-палиндром отправляется в «небытие» [Лахманн: 285–286]. «Эффект фабрикации» о котором пишет Р. Лахманн [Там же: 285], вероятно, намекает одновременно и на тотальную индустриализацию социальной – и интимной – жизни (которую в целомудренных выражениях абсолютно верно предвосхитил у Рильке и Мальте, и Орфей), и на грядущее массовое производство смерти, в котором человеческое тело утрачивает субъектность. Pars pro toto.

Ремесленничество, демиургия¹ эстетизируются в экспериментах авангардистов именно на фоне ускоряющейся индустриализации, отменяющей рукотворное как кустарное, самодельное, индивидуалистическое и – нерентабельное. Дзига Вертов снимает крупным планом конвейер, а Курт Швиттерс вручную собирает свою «колонну», клеит и сколачивает ассамбляжи. Та же рукотворная эстетика распространяется на область письма и типографики: Хлебников, Кручёных, Малевич, Швиттерс абсолютизируют букву и звук, практикуя (или играя в) шаманский возврат к первоэлементам языка. Повседневная автоматизировавшаяся речь должна отступить перед магией заумной или дада-поэзии. «Прасоната» (“Ursonate”, 1932)

¹ См. подробно о ренессансе рукотворной эстетики в авангарде: [Strätling].

Швиттерса – акт расчленения цивилизованной речи, абсолютная деконтекстуализация звуков, изъятых из лексем; лексем больше не выстраиваются в синтагмы, а звуки как бы возвращаются в (пра)музыку¹. «Прасоната» – бунт против «тотальности» классического искусства.

Ханс Волльшлегер, автор фрагментарного романа “Herzgewächse”, экспериментировавший спустя полвека не только с буквой, графикой и морфемикой, этимологией и семантикой, но и с композицией романного нарратива, включает сонатную форму в свои размышления об угасании классического искусства (те, в свою очередь, встроены в «Фрагменты о Густаве Малере»):

«Закрытая форма произведений (соната как аллегория человеческого существования) утверждает, вопреки распаду всего существующего, что “жизнь” может исполниться, может стать телеологически завершенной; это лежит в основе магии классического искусства» [Волльшлегер: 258].

Магия авангарда играет с забвением культуры, подменяя телеологию и синтез кумуляцией, варварски простодушным наслаиванием одного на другое. Так колонна Швиттерса пробивает потолок и растет дальше. Образ

человека замещается пуговицей, шнурком, прядью волос, язык аллегорий – свидетельством.

Черновик сонаты

Но Мандельштам – портняжит, а значит, и режет, и сшивает (и плетет, перекрещивает, как подмечает Оге А. Ханзен-Лёве [Ханзен-Лёве: 167–173]. Следит, чтобы не спуталась пряжа речи. «Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму». «Я не боюсь бессвязности и разрывов»; «Я мыслю опущенными звеньями». – «Люблю появление ткани...». Бахромка, пряжа, стрижи, ножницы. Детская любовь к смешению – наречий, культур, сведений, стилей. «Я любил “смесь” о страусовых яйцах, двуголовых телетях и праздниках в Бомбее и Калькутте». А записи на полях, эти «второстепенные и мимовольные создания... фантазии», «третьи скрипки»? Центр оттеснен периферией, ошибка и произвольный жест – законные дети творения. Расчленение персонажа (пространственное): Парнок в «Египетской марке» (1928) носится по городу, цокая «копытцами» (неприлично быстро, как посыльный), то он тут, то – там (монтаж фрагментов устраняет паузы в перемещении). Распад фабулы обеспечен (в том числе) скоростью

¹ См. об имитации музыки как неоархаической стратегии авангардной поэзии и экспериментальной прозы: [Котелевская].

смены кадров (не картин – мгновенных зарисовок). Пунктир, не линия. А как иначе? «Акции личности упали» (почти дословное совпадение с репликой Бенъмина из «Рассказчика»: «Цена опыта упала». – “die Erfahrung... im Kurse gefallen [ist]”). Толпа. Или – организованная масса, «орнамент массы» (Кракауэр), масса любит скорость и слаженное движение (Канетти). «Москвошвейная» масса. Путь персонажа: исчезновение (кануть). У Оруэлла: распылить (to vaporize). Персонаж, лишенный права на собственную историю. «Ассирийские пленники копошатся, как цыплята, под ногами огромного царя». – «Люблю появление ткани...», и так далее.

Zettel

Есть мнение, что Витгенштейнов два: I – автор «Логико-философского трактата», II – лектор и автор «тетрадей» (записанных его учениками лекций и бесед), «заметок», «Философских исследований». С этим различием раннего и зрелого Витгенштейна можно согласиться как минимум в отношении стиля мышления и письма. Материальным воплощением первого, тяготеющего к строгой композиции, формульности, минимализму, языковому пуризму, считают спроектированный им вместе с Паулем Энгельманом в конце 1920-х гг. так называемый «дом-трактат» на Кундмангассе в Вене (дом был заказан сестрой философа Маргарет). Для второго такого аналога, кажется, нет. Но

им могла бы стать коробка с листками, подписанная Витгенштейном: Zettel (‘листок бумаги’, ‘карточка’). На листках были запечатлены избранные машинописные, реже – рукописные заметки. Переводчик и комментатор “Zettel” В. Анашвили, размышляя о стиле, предложил даже аналогию с «Опавшими листьями» Розанова. «Листки», проходившие многоступенчатый отбор (первая рукопись, ее конспект, диктовка машинописной версии, отбор и нарезка новых карточек, составляющих новую коллекцию, и т. д.) – свидетельство живучести того метода, которым пользовались Паскаль, Ларошфуко, Шлегель и Новалис, помещавшие фрагменты (заметки, афоризмы, цитаты, анекдоты, комментарии) в ансамбли, а крупные «жанровые» тексты (драмы, диалоги, эссе, «романы») создававшие по той же логике *сближения далековатых идей*. Витгенштейн: отсеивание и шлифовка заметок, постепенная «усушка», концентрация мысли. Коробка с листками не образует системного целого в том классическом смысле, в каком целым предстает «Логико-философский трактат» (любой трактат как жанр), но, безусловно, тем теснее связана с большим целым многолетнего движения мысли философа. Переключки, аналогии, родо-видовая иерархия понятий и – сократический дух удивления встраивают ее в имплицитную архитектонику других текстов. Дух системы не есть система (Шлегель).

Сшиватель песен

Беньямину не удалось сделать академическую карьеру. Между тем из двух написанных им диссертаций – о немецкой романтической критике и о немецкой барочной драме – первая даже защищена, но почти не известна, а вторая, не будучи защищенной, оказала огромное влияние на философию искусства и литературы. В магистерской диссертации «Понятие художественной критики в немецком романтизме» (1919, публ. 1920) Беньямин размышляет о тех проблемах, которые определяют не только его собственный метод письма, но и формирование таких ведущих форм и направлений XX в., как роман и метароман, литературно-критическая эссеистика, концептуальное и абстрактное искусство, семиотика, постструктуралистская критика [Benjamin]. Идеи (Шеллинга, Фихте, Шлегеля, Новалиса, Тика), которые он подвергает ревизии, рассматривая при свете нового автономного искусства, пунктирно можно обозначить так: Denken = Dichten (поэтическое, артистическое мышление претендует на познавательную глубину); рефлексия как мышление мышления бесконечна, поэзия как (рефлектирующая) поэзия поэзии бесконечна, отсюда – открытость формы, всякое произведение не завершено по отношению к собственной абсолютной идее; критерии формы – в самом произведении (отсюда – обращенность произведения на

себя, автономность); критика – не суждение, суд о произведении, а дополнение, завершение, разрешение произведения в его абсолют; всякое произведение как рефлектирующее содержит в себе собственную критику; роман должен охватить все стили, воплотив «мистирию порядка» (Шлегель); внешняя бессвязность и бессистемность романа, выраженный в нем дух возвращения к себе, замедленная природа романа; фрагмент – зерно, из которого развивается Целое. Потенциальная открытость всякого произведения, которая недвусмысленно выводится из этих тезисов, превращает его в фрагмент некоего (еще не познанного) целого [Benjamin: 27–120]. Такой взгляд на соотношение части и целого оказался близок Беньямину, чьи философские, литературные и литературно-критические труды или открыто следуют фрагментарному композиционному и эпистемологическому принципу («Улица с односторонним движением», «Берлинское детство на рубеже веков»), или представляют собой незавершенные, прерванные тексты, в которых просматривается архитектоника ансамбля, картотеки, коллекции («Труд о пассажирах»), эскизность, эссеистичность, вариативность («Капитализм как религия», версии эссе о Бодлере и др.). Коллекция не может быть завершена, в ней всегда недостает какого-то артефакта – мысль, с которой Беньямин не только писал очерк о коллекционере Фуксе,

но и собирал собственные коллекции заметок. («Книгой заметок» называет он автобиографическую «Улицу с односторонним движением» в письме Гершому Шолему от 29 мая 1926 г. [Weiss: 175].)

В «Труде о пассажах» (Passagenarbeit) – культурно-историческом, социологическом, медиологическом исследовании парижских торговых галерей, далеко вышедшем за эти тематические рамки и так и не завершённом, – видят сегодня праисторию, «археологию» модерна [Frisby; Emden], «пересборку и реконструкцию» буржуазной культуры XIX столетия [Solibakke: 154], «сюрреалистический ассамбляж» [Frisby: 187–189], «коллекцию фрагментов» [Frisby: 18]. Нашлось место и метафоре Рильке: Б. Витте сравнивает реконструкцию Бодлера, его этики и поэтики в «Пассажах» и очерках, с восстановлением архаического торса Аполлона [Witte 1976]. В более поздней работе Б. Витте сосредоточивается уже на медиологических пророчествах Бенямина, усматривая в нём развившего идеи Малларме (“Un coup de dés *jamais n’abolira le hasard*”, конечно) провозвестника мультимедийного *ars combinatoria*. Внимание

Бенямина к свободному размещению слов, блоков текста, букв на странице как на рекламном щите, к смене модуса чтения – от горизонтального к вертикальному – под влиянием просмотра рекламы и кино, как считает Витте, предвосхищает обращение с монитором компьютера, появление гипертекста, трёхмерного изображения [Witte 2009: 93–94]. Актуальность Бенямина усматривают сегодня во всех указанных и не указанных ракурсах, вычитывая у него (и не без основания) «пророчества» о тех или иных явлениях, от моды до политики. Однако очевидное родство Бенямина с сегодняшним стилем мышления, письма и рецепции – в фрагментарности, интеллектуальную состоятельность которой ему пришлось отстаивать не только перед читателем-обывателем и академическими догматиками, но и перед коллегами-философами, которым «рапсодический метод»¹ казался недостаточно убедительным².

Minima moralia

«Искусство высочайшего уровня вытесняет форму как целостность [Totalität] фрагментарной

¹ Беняминовская самохарактеристика метода ранних набросков к труду о пассажах. «Рапсод» – греч. ‘сшиватель песен’.

² См. о перипетиях с публикацией эссе о Бодлере и экспозе исследования о парижских пассажах – главы 9–10 книги Х. Айленда и Майкла У. Дженнинга «Бенямин: критическая жизнь» (2014; рус. перевод – 2018) [Айленд, Дженнинг].

формой. Настойчивее всего это бедствие формы выражено во временных искусствах – в их затруднениях с концовкой; в музыке это так называемая проблема финала, в поэзии – проблема конца, не разрешенная даже у Брехта. Освободившись от условностей, ни одно произведение теперь не может убедительно закончиться, в то время как традиционные концовки выглядят так, будто отдельные моменты увязаны в финале с целым. В некоторых широко известных модернистских произведениях форма была искусственно открыта только потому, что они желали продемонстрировать, насколько чуждо им единство формы. Дурная бесконечность, невозможность завершения стала свободно выбранной стратегией и формой выражения» [Adorno: 221].

Этот пассаж из «Эстетической теории» Теодора Адорно, который, с оговорками, можно применить к произведениям Кафки, Пруста, Джойса, Музиля, Пессоа, Беккета, Бернхарда, Вольфшлегера, Кортасара и многих других модернистов и постмодернистов, не говоря уже о Кейдже или Штокхаузене в музыке, не менее важен и для форм философствования в XX в. Заметки и записки, собрание фрагментов, эссеизм наконец как форма «слабого» знания – здесь та же проблема нонфинализма, связанная с архитектуроникой формы и смысла, что и в искусстве. «Целое есть неистинное» (“Das Ganze ist das Unwahre”). Афоризм в “Minima Moralia. Размышления из поврежденной жизни”

(1951), книге Адорно, представляющей собой собрание фрагментов, направлен против Гегеля, главного вдохновителя и оппонента философа. В «Феноменологии духа», с которой страстно полемизирует Адорно, афоризму антонимически соответствует мысль «Истинное есть Целое» (“Das Wahre ist das Ganze”). Однако если, по убеждению Адорно, самосознание сегодня сводится к «рефлексии над “Я” в его скованности, в осознании бессилия: знании, что ты есть ничто», невозможно и возвращение в «царство истины» [Адорно: 62]. «Большая этика» (Magna moralia) Аристотеля обращается в «малую», в которой больше не может быть координат – остается только аутентичность опыта «поврежденной жизни», а размышления в форме заметок и афоризмов, по признанию автора, не претендуют «ни на завершенность, ни на окончательность» [Там же: 22]. Осмысляя в эмиграции катастрофический исторический опыт, Адорно столь же критично смотрит и на «прогрессивную» современность, в которой инструментализация разума, бюрократизация и коммерциализация сжимают пространство свободы, дара. Отказ от тотальности – это почти артистический жест отвоевывания права на ошибку, сбой, отступление от правила, и фрагмент в таком случае – форма интеллектуальной аскезы, отказ от соучастия в производстве самоубийственного Целого, замедление, саботаж, дистанция.

Minima philologica

«Я вижу, что Паскаль написал: on n'entend rien¹. Слишком поздно. Но все же», – пишет в 61-м тезисе Вернер Хамахер [Хамахер: 91]. Право на ошибку, смысл ошибки, последствия ошибки. Хамахер, подключаясь со своей “Minima philologica” (2009) к традиции «малых», апофатических и иронических форм знания, идущих от Сократа и средневековых и барочных мистиков через романтиков и Ницше к франкфуртской школе, выбирает именно ироничный модус мышления. Романтическое остроумие, Witz, оперирование апориями. Тезис 18: «Каждая дефиниция филологии должна себя индефинировать – и освобождать место следующей» [Там же: 45]. Пафос 95 тезисов Хамахера в защиту филологии – в возвращении филологии, растворившейся сегодня в море инструментальных дисциплин, к универсальному метаязыковому статусу. Еще Э.Р. Курциус, анализируя словоупотребление в латиноязычной Европе, указывал на этот универсальный статус филологического знания, называвшегося риторика, софистика, грамматика и много еще как, но определявшего отношение к миру как к тексту, требующему истолкования. В 30-м тезисе Хамахер с этой целью ссылается на Ницше «У Платона еще нет разделения между philólogos и philósophos. Позднее philólogos

тот, кто черпает из книг, philósophos тот, кто черпает из себя самого. <...> В конце XIV и в XV в. <...> юрист, медик, теолог и т. д. были одновременно и филологами (Ницше, Энциклопедия филологии)» [Там же: 57]. Новалис, Шлегель, Ницше, Целан – авторы Хамахера, (нео)романтический канон хорошо уживается с деконструктивистским письмом (важные фигуры для него – П. Де Ман и Ж. Деррида). Хотя трансцендентальное означаемое в постмодернистской парадигме не просто бесконечно удалено от рефлектирующего мышления, но и отменено, Хамахер сохраняет память этого отсутствия, возможно, с потаенной болью. Предлагая поэзию понимать как аутентичную форму филологии, Хамахер, по сути, заостряет поэтологический аспект поэзии (и Целан здесь мог бы претендовать на роль образцового поэта-филолога). Ведь филология – «это склонность не просто к другому эмпирическому или виртуально-эмпирическому языку, но к инаковости языка, к его лингвистичности как инаковости, к самому языку как вновь и вновь другому» [Там же: 50]. Однако это аффирмативное высказывание – по логике иронии – снимается другим тезисом (28):

«Из-за того, что у нее [филологии] нет власти ни над языком, ни над самой собой, филология не

¹ Хамахер цитирует ранее Паскаля, перепутав глаголы: вместо entend приводит comprehend.

может быть устроена как рефлексивное самосознание языка. Она изначально – вне себя. Она забывает себя. Предаваясь своему предмету, языку, она должна сама допустить свое собственное забвение» [Там же: 55].

Знакомый по негативной диалектике Адорно ход – в тезисе 36: «Задача филологии – распознать, реализовать, актуализировать в каждом “и так далее” – “не так далее”, “не и”, “иначе, чем так”. Это – наименьший жест ее политики» [Там же: 63]. Поэтому филология свершается в «недоумении (Befremdung): замедлении, замирании» [Там же: 96]. Чтобы не утратить способности различения, не отождествиться с заученным знанием, легко становящимся предрассудком и доксой.

Литература

Адорно, Теодор В. *Minima moralia* / пер. с нем. А. Белобратова; под ред. Т. Зборовской. М.: Ад Маргинем Пресс, 2022.

Айленд, Х., Дженнингс, М. У. Беньямин: критическая жизнь / пер. с англ. Н. Эдельмана. М.: Издательский дом «Дело», 2018.

Витгенштейн, Л. *Zettel* / пер. с нем. В. Анашвили. М.: Ад Маргинем пресс, 2020.

Волльшлегер, Х. Другой материал: фрагменты о Густаве Малере / пер. с нем. Т. Баскаковой. СПб.: Jaromír Hladík press, 2021.

Котелевская, В.В. Между имитацией и тематизацией музыки: об одной интермедийной утопии в немецкоязычной литературе

позднего модернизма (in German) // Филологический класс. 2021. Том 26. № 3. С. 255–269. DOI: 10.51762/1FK-2021-26-03-22

Лахманн, Р. Дискурсы фантастического / пер. с нем. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

Ханзен-Лёве, Оге А. Интермедийность в русской культуре: От символизма к авангарду / пер. с нем. Б. Скуратова и др. М.: РГГУ, 2016.

Adorno, Th.W. (1973). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Benjamin, W. (2008). *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Emden, Ch.J. (2002). *Walter Benjamins Ruinen der Geschichte*. In A. Assmann, M. Gomille, & G. Rippl (Eds.), *Ruinenbilder*. München: Wilhelm Fink, 61–88.

Engelhardt, H. (Ed.) (1977). *Materialien zu Rainer Maria Rilke “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch.

Frisby, D. (2013). *Fragments of modernity: theories of modernity in the works of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Abingdon: Routledge Revivals.

Rilke, R.M. (1962). *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Solibakke, K.I. (2009). *The Passagen-Werk revisited: the dialectics of fragmentation and reconfiguration in urban modernity*. In R.J. Goebel

(Ed.), *A companion to the works of Walter Benjamin*. Rochester, New York: Camden House, 153–176.

Strätling, S. (2017). *Die Hand am Werk: Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*. München: Wilhelm Fink.

Weiss, J. (2015). *Das frühromantische Fragment. Eine Entstehungs- und Wirkungsgeschichte*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Witte, B. (2009). Literature as the medium of collective memory: reading Benjamin's *Einbahnstraße*, *Der Erzähler*, and *Das Paris des Second Empire* bei Baudelaire. In R.J. Goebel (Ed.), *A companion to the works of Walter Benjamin*. Rochester, New York: Camden House, 91–111.

Witte, B. (1976). *Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker*. Stuttgart: Metzler.

References

Adorno, Th.W. (1973). *Ästhetische Theorie* [Aesthetic theory]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Adorno, Th.W. (2022). *Minima moralia* (A. Belobratov, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press.

Benjamin, W. (2008). *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* [The concept of art criticism in German romanticism]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Eiland, H., & Jennings, M.W. (2018). *Ben'yamin: kriticheskaya zhizn'* [Walter Benjamin: a critical life] (N. Edel'man, Trans.). Moscow: Izdatel'skii dom Delo.

Emden, Ch.J. (2002). Walter Benjamin's Ruinen der Geschichte [Walter Benjamin's ruins of the history]. In A. Assmann, M. Gomille, & G. Rippl (Eds.), *Ruinenbilder* [Ruines images]. München: Wilhelm Fink, 61–88.

Engelhardt, H. (Ed.) (1977). *Materialien zu Rainer Maria Rilke "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge"* [Materials for Rainer Maria Rilke 'The notes of Malte Laurids Brigge']. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch.

Frisby, D. (2013). *Fragments of modernity: theories of modernity in the works of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Abingdon: Routledge Revivals.

Hansen-Löve, Oge A. (2016). *Intermedial'nost' v russkoi kul'ture: Ot simvolizma k avangardu* [Intermediality in Russian culture: from symbolism to the avant-garde] (B. Skuratov et al., Trans.). Moscow: Russian State University for the Humanities.

Kotelevskaya, V.V. (2021). Mezhdudimitatsiei i tematizatsiei muzyki: ob odnoi intermedial'noi utopii v nemetskoyazychnoi literature pozdnego modernizma [Between imitation and thematization of music: towards an intermedial utopia in late German modernist literature]. *Filologicheskii klass* [Philological Class], 26 (3), 255–269. DOI: 10.51762/IFK-2021-26-03-22

Lachmann, R. (2009). *Erzählte Phantastik* [Discourses phantastic]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Rilke, R.M. (1962). *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [The notes of Malte Laurids

Brigge]. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Solibakke, K.I. (2009). The Passagen-Werk revisited: the dialectics of fragmentation and reconfiguration in urban modernity. In R.J. Goebel (Ed.), *A companion to the works of Walter Benjamin*. Rochester, New York: Camden House, 153–176.

Strätling, S. (2017). *Die Hand am Werk: Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde* [The hand at work: poetics of poiesis in the Russian avant-garde]. München: Wilhelm Fink.

Weiss, J. (2015). *Das frühromantische Fragment. Eine Entstehungs- und Wirkungsgeschichte* [The early romantic fragment. A history of its origin and impact]. Paderborn: Wilhelm Fink.

Witte, B. (2009). Literature as the medium of collective memory: reading Benjamin's Einbahnstraße, Der Erzähler, and Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. In R.J. Goebel (Ed.), *A companion to the works of Walter Benjamin*. Rochester, New York: Camden House, 91–111.

Witte, B. (1976). *Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker* [Walter Benjamin – The intellectual as a critic]. Stuttgart: Metzler.

Wittgenstein, L. (2020). *Zettel* (V. Anashvili, Trans.). Moscow: Ad Marginem press.

Wollschläger, H. (2021). *Der Andere Stoff. Fragmente zu Gustav Mahler* [Other material: fragments on Gustav Mahler] (T. Baskakova, Trans.). Saint-Petersburg: Jaromír Hladík press.

Для цитирования: Котелевская В.В. О модусах фрагментарного письма (семь фрагментов) // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 2. С. 183–196. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-2-183-196

For citation: Kotelevskaya V.V. (2022). On the ways of fragmented writing (seven fragments). *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 7 (2), 183–196. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-2-183-196

ON THE WAYS OF FRAGMENTED WRITING (SEVEN FRAGMENTS)

Vera V. Kotelevskaya, PhD, Associate Professor, Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia;
e-mail: vvkotelevskaya@sfnedu.ru

Abstract. I offer an ensemble of seven fragments featuring modernist and postmodernist authors who practiced fragmentary writing. Fragmented writing is seen as a way of addressing the epistemological problem of part and whole, the aesthetic architectonics of part and whole, as well as existential issues (death, end / nonfinalism). Accordingly, through the prism of modernist artists (Schwitters, Bellmer, Rilke, Mandelstam), the attitude to fragment and whole is demonstrated, which forms a special poetics of dissociation of speech, reconstruction and deconstruction of artifact body and novel character, subversion of narrative mechanisms, including problematization of visual work frame, beginning and end of narrative text. It is revealed that the destructed, fragmented image of the world is often expressed in traditional genres or exploited by stylizing and parodying them. Wittgenstein, Benjamin, Adorno and Hamacher are considered as philosophers and philologists who have chosen the form of fragment (collection of aphorisms, notes and extracts, quotations). In their modus operandi of reflection and style there is a connection with the early Romantic tradition of the fragment, according to which the fragment is both an isolated, completed short text and part of the whole (in the pragmatic sense, an ensemble of fragments; in the epistemological sense, an absolute whole). For Schlegel and Novalis the connection between the fragment and the whole was thought of as an anticipation of the whole in an infinite series of acts of reflection: the whole is unattainable, but the process is infinite. In the 20th and 21st centuries the difficulty, up to complete negation in poststructuralism, of grasping the transcendental signifier evokes a sense of melancholy and nostalgia, and provokes a utopian return to archaic, ascetic escapism. Fragmented writing thus becomes a form of reaction to the modernist acceleration of time, the instrumentalization of the mind and the alienation of the person. The review presented here is stylized in the form of notes-fragments, linked by leitmotifs and a number of ideas that allow not only the construction but also the problematization of fragmented writing.

Key words: Romantic fragment, fragmented writing, Rilke, Mandelstam, Schwitters, Wittgenstein, Adorno, Benjamin, Hamacher

