

УДК 82.0

## МОНТАЖ И ФРАГМЕНТАРНАЯ ПРОЗА: К ВОПРОСУ О РАЗГРАНИЧЕНИИ ТЕХНИК

© 2012 Е.В.Тарнаруцкая

Самарский государственный университет

Статья поступила в редакцию 07.11.2011

Статья освещает проблему терминологического разграничения монтажа в литературе и фрагментарной прозы. Оба явления рассматриваются как в историко-литературном аспекте, так и на теоретическом и ценностном уровнях.

*Ключевые слова:* монтаж, фрагментарная проза, история, гетерогенность, контекст, линейность.

Одной из проблем литературной теории до сих пор остается терминологическая путаница. Разводить понятия необходимо, особенно если последние различаются не только смысловыми оттенками, актуальными в конкретном контексте, но указывают на принципиально разные явления. Именно в таком положении находились до сей поры два понятия, которые вследствие недостаточного внимания, уделяемого в литературной теории их генеалогии и четкому определению, рассматриваются зачастую слитно, не разводятся и подменяют друг друга. Речь идет о явлениях *монтажной прозы* (т.е. о монтаже в литературе) и *фрагментарной прозе*. Неразличение терминов связано с многообразием и поэтической сложностью явлений, обычно ими описываемых. В круг этих явлений включается «монтажная проза» XX века, к которой, как правило, относят композиционно затрудненные «сюжетные» романы (Дос Пасосс, М.В.Льоса, Дж.Кутзее, А.Роб-Грийе), обширный корпус «дневниковых текстов» от В.Розанова, М.Гаспарова, Е.Харитоновна до феномена *live journal* и, наконец, так называемая фрагментарная проза. В последнем случае имеются в виду произведения, выполненные в чрезвычайно сложной стилистической манере и по своей технике напоминающие «автоматическое письмо» (романы Л.Богданова, П.Улитина).

Таким образом, присутствие в тексте любых сюжетных (фабульных), композиционных, стилистических трансформаций может спровоцировать определение его стилистики как фрагментарной или монтажной, и зачастую мотивы выбора одного из терминов останутся невыясненными. Как правило, в исследованиях, затрагивающих данную тему, два этих явления либо вовсе не различаются, либо монтаж рассматривается как один из приемов фрагментарного

стиля. Осколочность, прерывность, фрагментарность повествования принято связывать с катастрофичностью мышления XX века<sup>1</sup>, однако, думается, что они являются сущностными чертами искусства рассказывать истории. В конце концов, любые сюжетные трансформации – это попытка раздробить фабулу, бежать от ее линейности. Однако это качество радикальным образом заострилось действительно лишь в XX веке и, очевидно, с этим обстоятельством связана путаница схожих, но имеющих разную генеалогию явлений. Поэтому для того, чтобы прояснить специфику монтажа, с одной стороны, и фрагментарной прозы, с другой, необходимо обратиться к происхождению терминов. Но сначала необходимо пояснить, что и монтаж, и фрагментарную прозу мы рассматриваем как явление стиля, так или иначе манифестируемое затрудненной композицией, нелинейным развертыванием истории.

Интерес к монтажу возникает в XX веке в связи с возникновением и развитием кинематографа. Ключевыми понятиями для монтажа в искусстве являются гомогенность и гетерогенность. Монтаж актуализирует гетерогенность материала и играет с ней; основное его свойство – «рядопологать» удаленные по своим свойствам вещи. Монтаж стал для кинематографа возможностью совмещать в одном плоскостном пространстве абсолютно разнохарактерные предметы.

*«Монтаж оказался особым способом совмещения в художественном произведении и словесного (идейного) и изобразительного материала, отличным от классического драматического диалога... Монтажная композиция пошла*

<sup>1</sup>См. работы о «фрагментарности» мышления в XX веке: Семьян Т.Ф. Концепция В.Розанова и ее роль в формировании визуальной модели прозы неклассического типа // Вестник ТГПУ. – 2008. – Вып. 2 (76). – С. 86 – 90; Рымарь Н.Т. Кубистический принцип в литературе XX века // Научные чтения в Самарском филиале Университета РАО. – М.: 2001. – Вып. 1. – С. 97 – 107.

<sup>o</sup> Тарнаруцкая Елизавета Вадимовна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы.  
E-mail: [poisk87@mail.ru](mailto:poisk87@mail.ru)

по пути коллажа, разрывающего непрерывность речевой коммуникации. Стык же кадров в кинематографе совмещает области пластики и вербального текста, порождая порою диссонансы несовместимых форм. Так в поэтике стыка начинает обыгрываться диссонанс, «несовместимость тканей»<sup>2</sup>, — пишет об этом А.Г.Раппопорт.

В литературе примером монтажного построения текста могут служить романы Дос Пассоса, в которых сюжетное повествование переплетается газетными вырезками, репортажными хрониками, афишами. Вяч. Иванов даже сближает монтаж и коллаж, видя в последнем изобразительный аналог монтажа в кинематографе:

*«В принятом далее широком («эйзенштейнообразном») смысле монтаж — такой принцип построения любых сообщений (знаков, текстов и т. п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространственно-времени (хронотопе, по Бахтину 3) хотя бы двух (или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен (в этом последнем случае обычно опередмечиваемых)»<sup>3</sup>.*

В приведенных цитатах отчетливо видно, как оба исследователя подчеркивают одну и ту же функциональную черту, важнейшую для монтажа, — его свойство производить различие, разделять и контрастно выделять; кроме того, оба исследователя ставят монтаж на одну плоскость с визуальными искусствами XX века, в частности, с коллажем. У А.Г.Раппопорта монтаж оказывается очень близким к коллажу и даже во многом сводится к нему. Такое сравнение не является правомерным, так как коллаж — скорее аналог «автоматического письма» в визуальном искусстве: коллаж манифестирует отказ от причинной и контекстной логики, свойственной монтажу. Это чрезвычайно актуально для прозы П.Улитина, который свои тексты, представляющие собой набор обрывочных фраз и незакавыченных цитат, расположенных в произвольном порядке, называет «уклейкой» — синонимом коллажа.

По подобному пути в исследованиях монтажа пошли русские формалисты. Монтажной технике, обнаруживающей связь кинематографического искусства с литературой посвящена

работа Ю.Н.Тынянова «Об основах кино» 1927 года. Важной характеристикой кадра как единицы кино Тынянов считает его дифференцированность, отличие от другого кадра. При этом монтаж «не есть связь кадров, это дифференциальная смена кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чем-либо соотносительные между собою»<sup>4</sup>. Важнейшим принципом здесь становится стратегия отношения кадров друг к другу. Монтаж не является средством автоматической спайки кадров ради сюжетного развертывания, но он играет большую роль в акцентуации произведения. Монтаж, согласно концепции Ю.Н.Тынянова, есть средство смыслового выделения, и большую роль в монтажной технике играет идея выбора и тщательного подбора кусков. Выбор и подбор должны совершаться исходя из соотносительности этих кусков на основании зримого подобия или же зримого, контрастного отличия.

Таким образом, минимальные характеристики монтажа включают две идеи: с одной стороны, это гетерогенность включаемых в произведение частей, их ощутимая разность, с другой же стороны, эта разность не должна быть абсолютной, потому что части должны быть соотносимы между собой на основании подобия или же контраста по отдельным характеристикам. Однако контраст может возникнуть только при условии частичного сходства. Набор абсолютно разных по параметрам единиц не является монтажом, поскольку не аккумулирует идею контекста, определяющую для монтажа. Таким образом, наличие того или иного кадра (или эпизода в литературе) в монтаже так или иначе должно быть мотивировано.

Иная картина раскрывается во фрагментарной прозе, для которой, как и для жанра фрагмента, откуда и берет начало эта традиция, в отличие от монтажной техники, чрезвычайно важна идея немотивированности, незавершенности и недосказанности. Если идея контекста в монтаже все же рождена техническими средствами кино, то во фрагментарной прозе обрывочная, затрудненная техника лишь отражает глубокие философские и эстетические идеи, лежащие в основе ее источников и традиций.

Среди первопредков фрагмента называют, с одной стороны, фольклорные жанры, так называемые *einfache Formen*<sup>5</sup> (простые формы) — анекдот, притча, а с другой стороны, получившие распространение в античной литературе, а затем разработанные в литературе Нового времени

<sup>2</sup> Раппопорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино / Отв. ред. Б.В.Раушенбах. — М.: 1988. — С. 18.

<sup>3</sup> Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Там же. — С. 119 — 120.

<sup>4</sup> Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино. — М.: 1977. — С. 337 — 338.

<sup>5</sup> Этот термин введен немецким исследователем Андре Жолле в его книге *Jolies A., Einfache Formen*, 2 Aufl., Halle, 1956.

афоризм и диалог. Афоризм же начинает господствовать среди малых жанров с середины XVIII века<sup>6</sup>. Но эти формы оказали лишь относительное влияние на позднейшую разработку жанра фрагмента и различных модификаций фрагментарной прозы. «Малые жанры», «простые формы» могут считаться источниками фрагмента лишь в двух моментах: малый объем и характерная для простых форм насыщенная образность, в будущем чрезвычайно ценная для романтиков и дневниковой прозы традиции В.Розанова.

В полной же мере жанр фрагмента расцвел в немецком романтизме, в первую очередь, в творчестве Ф.Шлегеля и Новалиса. Именно идеи, важные для романтиков, позже станут основополагающими для более поздней фрагментарной прозы. Именно у романтиков идеи незавершенности, импровизированности, своеобразного понимания отношения части к целому, особый характер образности были высказаны и реализованы в полной мере. Фрагмент, фундированный темами незавершенности изображаемого мира, диалогичности мышления художника, импровизированного характера творчества, являлся маленькой проекцией или моделью «самого незавершенного», «вечно становящегося» жанра романа, который был для романтиков центральным жанром.

Идея незавершенности, устремленности в бесконечное будущее, впервые ясно сформулированная романтиками, привлекала философскую мысль XX века, которая начала активно использовать образные стратегии, до этого присутствующие лишь искусству. Философом, первым сблизившим практически до неразличимости язык философии и язык искусства был Ф.Ницше. Неудивительно, что идея незавершенности невероятно важна для Ницше, чьи работы состоят из лейтмотивов, повторяющихся в разных вариациях мыслей, никогда не получающих логически строгого оформления. Ф.Ницше также первым ввел в эстетическое поле другой важный для фрагментарной прозы концепт: незавершенное, обрывочное, несистемное письмо открывает доступ к письму противоречивому и даже плюралистичному<sup>7</sup>.

На русской почве идеи плюрализма, тип перебивающего себя субъекта наррации яснее всего выразились в прозе В.Розанова, огромное

влияние которой на русскую литературу подтверждает факт фиксации термина «розановщина» в словаре литературных понятий С.Чуприна, который назвал эту традицию самой влиятельной в последней трети XX века<sup>8</sup>. Еще более, нежели плюралистичностью мышления, проза Розанова повлияла на русскую литературу другой важной чертой, ставшей одной из определяющих для фрагментарной прозы. Речь идет об особом характере исповедальности, интимности и даже вычурной искренности, свойственной розановской традиции. После В.Розанова любая дневниковая проза прочитывается только через призму его тени – от вполне академических текстов М.Гаспарова, М.Безродного, Л.Гинзбург до текстов маргинальных авторов – Е.Харитоновой, Э.Лимонова. Феномен *live journal* также принято возводить к розановской традиции.

Итак, отчетливо заметна пестрота и глубина смыслового наполнения «фрагментарной прозы», которая представляет собой не столько технический термин, сколько ступок идей, концептов и смыслов, инвариант которых сложно определить. Но даже такой беглый обзор свидетельствует о том, что идея контекста, влияния частей и фрагментов не является проблемной для фрагментарной прозы. Напротив, фрагменты постулируют немотивированность, необъяснимость, свободу от ценностных иерархий.

Фрагментарная проза так же, как и монтаж, имеет дело с проблемой тщательного выбора входящих в произведение частей. Но если в монтаже этот выбор чаще всего мотивирован соотносительностью кусков, которая должна привести к уяснению, раскрытию перипетий истории, то во фрагментарной прозе сумма частей не составляет целого: прочитанные в правильном порядке части не рожают цельной истории. Их выбор мотивирован какими-то иными, не собственно фабульными причинами. Конечно, и монтажная проза рождена не просто формальным желанием усложнить читательское ожидание развертывания интриги – она несомненно связана со сложными кризисными процессами, характеризовавшими весь XX век. Однако внимательное рассмотрение такого рода монтажных текстов покажет, что дискретное мышление в них весьма относительно. Так в романах Д. Дос Пассоса, М.В. Льюиса, А. Робертса фрагментарность, разорванность рождена четкой фабульной стратегией: в конце романа линии героев пересекаются, тайные связи обнаруживаются, как, например, в романе Д. Дос

<sup>6</sup> Грешных В.И. Художественная проза немецких романтиков: Формы выражения духа: Автореф. дис. д-ра филол. наук. – М.,: 2001. – С.11.

<sup>7</sup> Эту абсурдную логику немецкого мыслителя убедительно продемонстрировал К.Ясперс в своей знаменитой работе «Ницше. Введение в понимание его философствования» (Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. – СПб.: 2003. 629 с.).

<sup>8</sup> Журнальный зал [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.magazines.russ.ru/znamia/red/chupr/book/new/ro203.html> (Дата обращения 22.11.2011).

Пассоса «42 параллель». Роман представляет собой набор жизненных биографий, которые вроде бы объединяет между собой лишь место и время — Америка до Первой мировой войны. Однако к середине романа становится ясно, что герои переходят из одной биографии в другую, судьбы их тесно переплетаются, становятся понятны неясные до этого сюжетные ходы, вроде бы ненужные, фоновые с сюжетной точки зрения герои к концу романа оживают и занимают свое место в сюжете. Метафорически можно сказать, что у Дос Пассоса выстреливает каждое висящее на стене ружье.

Радикальное отличие от такого традиционно-го использования детали мы видим во фрагментарном романе В.Набокова «Пнин», где деталь никак не продвигает вперед историю, не способствует «узнаванию», но обладает смыслами сама по себе, указывает на лежащие вне интриги мотивы. На протяжении целой главы Пнин мечтает купить и подарить сыну своей жены роман Джека Лондона. Однако после того как роман был куплен и подарен, его роль на этом завершается — мальчик откладывает книгу в сторону и больше ни повествователь, ни герои к этому не вернуться. Роман Джека Лондона у Набокова — определенный код авантюриности, особой культуры юношеского чтения в России в начале века, однако, к интриге романа все это не имеет никакого отношения и даже не открывает ничего нового в героях.

По сути, монтажная проза реализует идею монтажа в самом ее первичном значении — как нарезку кадров. Готовая история разрезается на множество частей и разбивается в определенном порядке — чаще не в произвольном, а в самом что ни на есть продуманном. Импровизированность и автоматичность этого письма на поверку оказывается мнимой: монтажная проза тщательно «сделана», лишена лишних с точки зрения линейного сюжета фрагментов. Особенно заметен этот «внешний» характер монтажа в таких отрывках, где автор старается актуализировать графический облик текста, как, например, в романе Д. Дос Пассоса «42-я параллель»:

Debs was a railroad man, born in a weatherboarded shack at Terre Haute.

He was one of ten children.

His Father had come to America in a sailingship in '49, an Alsatian from Colmar; not much of a moneymaker, fond of music and reading,

he gave his children a chance to finish public school and that was about all he could do<sup>9</sup>.

Дебс был железнодорожник,  
он родился в дощатой лачуге в Терре-Хот.  
Ребят было десятеро.

Его отец прибыл в Америку на парусном судне в 49-м.

Эльзасец из Кольмара; не очень практичный, любитель музыки и книг,  
он дал детям возможность окончить начальную школу и это было все что он мог им дать<sup>10</sup>.

Право причислять эти абсолютно правильные с точки зрения грамматики предложения к примеру монтажной техники мы имеем только благодаря тому, что они разбиты на отдельные строчки — в остальном это вполне целостный, логичный и «вразумительный» текст. И монтаж, и фрагментарная проза имеют дело с проблемой композиционного выбора. В конечном счете, цель любого дискретного письма — выловить узловые моменты из потока жизненных перипетий и обстоятельств и запечатлеть их. Монтаж и фрагментарность — это искусство в миниатюре, ведь и художественное творчество в целом работает с выборкой важного и ценного из огромного поля жизненного материала. Монтаж и фрагментарное письмо ставит точки над *i*, по меткому выражению Вяч. Иванова, «монтаж делает с этим первичным материалом кино то, что смерть делает с человеческой жизнью: придает ей окончательный смысл»<sup>11</sup>. Однако радикальное отличие техники монтажа от фрагментарной прозы заключается в том, что монтаж логичен и предсказуем с точки зрения истории<sup>12</sup>, более того, он зажат в тиски событийности и определяется волей истории. Монтаж всегда выбирает события, значимые для сюжета, и представляет их событиями, важными для судьбы героя. Чаще всего эти выбранные эпизоды не отличаются от общепринятых «важных» эпизодов в житейском смысле и определяются событиями детства, юности, становления карьеры, женитьбы, успеха или банкротства, наконец, смерти.

Фрагментарная же проза, напротив, абсолютно непредсказуема в вопросах выбора «узловых» моментов. Так роман «Пнин» В.Набокова состоит из нескольких глав, описывающих эпизоды жизни Тимофея Пнина, но мотив выбора именно этих эпизодов нельзя объяснить ни сюжетом, ни жизненной логикой, поскольку эти эпизоды (история о том, как Пнин перепутал расписание поездов и чуть не опоздал на лекцию, или мимолетный визит сына бывшей жены) нельзя назвать узловыми с точки зрения

<sup>10</sup> Пассос Дос Дж. 42-я параллель // Пер. с англ. И.А.Кашкина. М.: 2004. — С. 30.

<sup>11</sup> Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. — М.: 1988. — С. 137.

<sup>12</sup> Термин «история» в этой статье употребляется в одном из значений термина *recit* Ж.Женетта, а именно как цепь событий, ставших объектом данного дискурса.

<sup>9</sup> *Passos Dos John. The 42<sup>nd</sup> parallel. USA: Forst Mariner Books, 2000. — P. 19.*

привычной для нас причинной логики. Фрагментарная проза как будто признается в своей неспособности или в отсутствии права на установление иерархии героев и событий.

Фрагментарность — явление антропологическое, сугубо человеческое, поскольку открывает присущую живому человеку неспособность по настоящему отличать значимое от незначимого. С одной стороны, фрагментарность, которая много получила из романтического осознания ценности личности и свободного творчества, манифестирует собой свободу от ценностных иерархий, зависимости от контекстов. Но с другой стороны, одновременно это и признание человеческой ограниченности, человеческого смирения перед невозможностью обобщать и видеть целое. Фрагментированность прозы отражает не столько фрагментированность жизни, сколько «фрагментированность» человеческого взгляда на жизнь, Мы не способны видеть и правильно осмыслить собственную историю, поскольку проживаем жизнь не последовательно, а именно фрагментарно, забегая вперед или замирая, не расставляя акцентов или не понимая, где же произошло то, что требует особого внимания и

маркирования. Именно поэтому «фрагментарная проза» — это явление исключительно XX века и этим она отличается от фрагментарного стиля мышления романтиков.

С этой точки зрения, фрагментарная проза и монтаж — явления концептуально противоположные, ведущие начало от разных корней и несущие разное смысловое содержание. Монтаж несет в себе идею гетерогенности, контраста, взаимного влияния фрагментов и ценностная его составляющая — это иерархия и обязательность связи составляющих частей. Монтаж, несмотря на то, что разрывает линейность повествовательной ткани, делает это в рамках истории, он в известном смысле слова служит истории. Фрагментарная проза, напротив, никогда не объясняет мотивы выбора и стратегию положения тех или иных повествовательных фрагментов. История и повествование в таких романах могут даже и не соотноситься вовсе, предоставив на выбор читателю несколько вариантов истории, пример чего мы видим в англоязычных романах В.Набокова. Фрагментарная проза играет с формами «всерьез», поскольку это игра с ценностями XX века.

## **MONTAGE AND FRAGMENTARY PROSE: DIFFERENCE BETWEEN TECHNIQUES**

© 2012 E.P.Tarnarutskaya<sup>o</sup>

Samara State University

The paper highlights the need to differentiate between the terms «montage» and «fragmented prose». Both techniques are examined from the perspectives of literary history, theory of literature and on value basis.

*Key words:* montage, fragmented prose, story, heterogeneity, context, linearity.

---

<sup>o</sup> *Elizaveta Vadimovna Tarnarutskaya, Postgraduate Student of the department of Russian and Foreign Literature. E-mail: [poisk87@mail.ru](mailto:poisk87@mail.ru)*