ISSN 1561-7793

Вестник
Томского государственного университета
Бюллетень
оперативной научной информации
№ 23
март
2004

В.С. Киселёв

СТАТЬИ ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МЕТАТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА)

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВЕСТНИК ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ОБЩЕНАУЧНЫЙ ПЕРИОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Свидетельства о регистрации: бумажный вариант № 018694,
электронный вариант № 018693, выданы Госкомпечати РФ 14 апреля 1999 г.
ISSN: печатный вариант – 1561-7793; электронный вариант – 1561-803X
от 20 апреля 1999 г. Международного центра ISSN (Париж)

Бюллетень оперативной научной информации

№ 23 Март 2004

В.С. Киселёв

СТАТЬИ ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МЕТАТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА)

Томск
2004

ISSN 1561–7793

УДК 82.09
ББК 83.3 (2 Рос-Рус)
К 44

Вестник Томского государственного университета: Общенаучный периодический журнал. **Бюллетень оперативной научной информации.** 2004. № 23. Март.

Киселёв В.С. **СТАТЬИ ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МЕТАТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА).** Томск: ТГУ, 2004. 122 с.

Сборник статей посвящен исследованию литературных ансамблей (метатекстов) как особой разновидности художественных единств. Предметом рассмотрения становится коммуникативная структура метатекста, его архитектоника и нарративная организация. В заключение предлагается опыт типологии ансамблей. Концепция развивается на материале русских журналов, альманахов, сборников и прозаических циклов конца XVIII – первой трети XIX в. и служит введением в историю данной литературной формы.

Сборник предназначен для преподавателей высших учебных заведений и школ, студентов и аспирантов, всех читателей, интересующихся проблемами поэтики русской литературы. Работа может быть использована как учебное пособие при изучении истории русской литературы и журналистики, а также типологии периодической печати.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Киселев Виталий Сергеевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Института филологии Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова, докторант кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Томского государственного университета.

Область научных интересов – теория литературы, история русской литературы, историческая поэтика, нарратология.

Контактный адрес: 662630, Республика Хакасия, п. Усть-Абакан, ул. Луговая, д. 4. Дом. тел. (390–32)–9–19–80.

The Vestnik of Tomsk State University: Scientific periodical. **The Bulletin for operating scientific information.** № 23. March 2004.

Kiselev V.S. **ARTICLES ABOUT THE THEORY AND HISTORY OF METATEXT (ON THE MATERIAL OF THE END OF EIGHTEENTH AND THE FIRST THIRD OF NINETEENTH RUSSIAN PROSE).** Tomsk: TSU, 2004. 100 p.

The collection of essays is devoted to studying of the literary ensemble (metatexts) as a special kind of artistic unit. The subjects of articles are the communicative structure of metatext, its architectonic and narrative. In conclusion an attempt of ensemble's typology is proposed. All ideas are recounted on the material of Russian magazines, anthologies, collections and prose cycles of the end of Eighteenth and the first third of Nineteenth century. This collection can be served as the introduction to history of metatext also.

For teachers of hay schools and colleges, for students and postgraduate students, for all readers interesting poetic of Russian literature. The work can be used as an educational guide to studies of history of Russian literature and journalism and also to studies of periodical press's typology.

Information about author

Kiselev Vitaliy Sergeevich, Doctor (candidate) of philology, docent of Literature Department of Philological institute of Khakas State University named by N.F. Katanov, postgraduate students of Russian and Foreign Literature Department of Philological Faculty of Tomsk State University.

Sphere of scientific interests: theory of literature, history of Russian literature, historical poetic, narratology.

Address: 4, Lugovaya str., Ust-Abakan, Khakassia, Russia, 662630. Telephone: (39032) 91980 (home).

© Томский государственный университет, 2004

Главный редактор (председатель редакционного совета)
Майер Г.В., профессор, доктор физико-математических наук

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Александров И.А., проф., д. ф.-м. н.; Башкатов В.З., с. н. с., к. хим. н. (отв. секретарь); Богоряд И.Б., проф., д. т. н.; Бурова Н.Ю., уч. секр. ТГУ; Бычков А.П., проф., д. экон. н.; Горцев А.М., проф., д. т. н.; Дунаевский Г.Е., проф., д. т. н. (зам. гл. редактора); Зиновьев В.П., проф., д. ист. н.; Кабрин В.И., проф., д. психол. н.; Кулижский С.П., доц., д. биол. н.; Колесник А.Г., проф., д. ф.-м. н.; Малолетко А.М., проф., д. геогр. н.; Марьянов Б.М., проф., д. хим. н.; Петров Ю.В., проф., д. филос. н., Ревушкин А.С., проф., д. биол. н. (зам. гл. редактора); Сапожкова З.В., нач. управления кадров ТГУ; Сущенко С.П., проф., д. т. н.; Уткин В.А., проф., д. ю. н.; Фоминых С.Ф., проф., д. ист. н.; Шабурова О.Г., зав. библиографическим информационным центром Научной библиотеки ТГУ; Шмидт Л.Ф., зав. отделом научно-технической информации ТГУ.

Научная редакция «Филология»

Доманский В.А., проф., д. филол. н. (отв. секретарь); Иванцова Е.В., проф., д. филол. н.; Плохотнюк Т.Г., доц., к. филол. н. (научный редактор); Разумова Н.Е., проф., д. филол. н.; Реморова Н.Б., проф., д. филол. н.; Рыбальченко Т.Л., доц., к. филол. н.

Журнал «Вестник Томского государственного университета»
включен в Перечень ведущих научных журналов и изданий,
выпускаемых в Российской Федерации,
в которых должны быть опубликованы
основные научные результаты диссертаций
на соискание ученой степени доктора наук (2001–2003 гг.).
(Бюллетень Высшей аттестационной комиссии
Министерства образования Российской Федерации.
2003. № 2. Март)

СОДЕРЖАНИЕ

Киселев В.С. Коммуникативная природа метатекстовых образований 6
Метатекст как модель литературности 6
Авторское начало в метатексте 14
Читатель в метатекстовой коммуникации 23
Рецептивная структура метатекста 28
Киселев В.С. Архитектоника метатекста 42
Киселев В.С. Метатекст как нарративное целое: элементы и структуры 54
Киселев В.С. Типология литературных метатекстов 78
Журнал 80
Альманах 85
Сборник и собрание сочинений 91
Цикл 98
Аннотации статей на английском языке 108

CONTENTS

Kiselev V.S. Communicative nature of metatext's formations 6
Metatext as a model of literality 6
Author's foundation in metatext 14
Reader in metatext's communication 23
Receptive structure of metatext 28
Kiselev V.S. Architectonic of metatext 42
Kiselev V.S. Metatext as a narrative whole: elements and structures 54
Kiselev V.S. Typology of literary metatexts 78
A magazine 80
An anthology 85
A collection and a collected works 91
A cycle 98
Summaries of the articles in the English 108

УДК 82.09.

В.С. Киселёв

КОММУНИКАТИВНАЯ ПРИРОДА МЕТАТЕКСТОВЫХ ОБРАЗОВАНИЙ

Проблемная сфера статьи – коммуникативно-художественная природа составных текстовых образований (метатекстов). Феноменологическое определение литературности как способа совокупного моделирования экзистенциального (индивидуального) и дискурсивного (коллективно-обобщенного) опыта позволяет причислить метатекст к числу литературных явлений. Автор анализирует коммуникативную структуру ансамбля на нескольких уровнях. Во-первых, рассматривается субъектная организация метатекстового целого и описываются основные коммуникативные роли (повествователя, автора, редактора, издателя и читателя – реального и концепированного). Во-вторых, намечается рецептивная модель ансамбля, интегрирующая для читателя разнородные тексты. Итогом статьи служит вывод об основной функции метатекста быть лабораторией выработки и средством передачи литературного опыта.

МЕТАТЕКСТ КАК МОДЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНОСТИ

В рамках современной парадигмы гуманитарного знания, характеризующейся повышенным вниманием к феномену текстуальности, исследование составных текстовых образований (метатекстов) – от ансамблевых структур древнерусской словесности до произведений постмодернизма – становится одним из актуальных направлений литературоведения. Применительно к русской прозе эпохи сентиментализма и романтизма это обусловлено целым рядом дополнительных факторов. Чрезвычайная распространенность в конце XVIII – первой трети XIX в. художественных единств разного типа свидетельствует об их важности в жанровом развитии литературы. Группировка произведений и образование из них нового эстетического целого служили средством выхода к большим нарративным формам, необходимость которых очень остро ощущалась и неоднократно заявлялась писателями и критиками. В этих условиях основные виды метатекстовых образований – журнал, альманах, коллективный сборник, авторское собрание сочинений и прозаический цикл – становились не просто способами подачи произведений, но осознанно художественными единствами, своеобразными синтетическими целыми, удовлетворяющими стремление русского сентиментализма и романтизма к энциклопедичности и универсальности. Таким образом, внимание современного литературоведения к проблеме метатекста в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX в. вызвано необходимостью описать широкий круг произведений, репрезентативных для эстетики эпохи и представляющих актуальные модели взаимодействия дискурсов в литературном процессе.

Последнее особенно важно, поскольку специфическая особенность ансамблевых образований – включение в свой состав как художественных, так и нехудожественных (публицистических, научных, информационных, документальных и т.п.) жанров. Вполне естественно, что в течение долгого времени объектом литературоведческого изучения были только те разновидности метатекста, которые полностью укладывались в рамки художественной прозы или поэзии [1]. Причем преимущественный интерес вызывали формы с легко опознаваемым объединяющим принципом, т.е. авторские циклы, подобные пушкинским «Повестям Белкина», гоголевским «Вечерам на хуторе близ Диканьки» или «Сумеркам» Баратынского.

Но, как свидетельствует историко-литературный материал, циклизация выступает только одной из возможностей в образовании ансамблевых единств. Литературная практика демонстрирует большое разнообразие не собственно художественных типов составного целого (авторские и коллективные журналы, альманахи, сборники), имеющих, однако, и эстетическое измерение, четко опознаваемое читателями и активно используемое авторами, редакторами или издателями. Закономерно, что вопрос о метатексте как более общем феномене, объединяющем все названные формы от цикла до журнала, возникает наконец в литературоведении. Так, И.В. Силантьев, учитывая факт сосуществования «нехудожественных литератур в системе словесной культуры Нового времени», находившийся длительное время вне теоретического анализа, утверждает в качестве актуальной задачи исследование всего разнообразия ансамблевых образований с их «открытым, нецелостным и текстуально разомкнутым типом произведения» [2].

Помощь в этом может оказать представление о художественном единстве, выработанное в рамках цикловедения. По мнению М.Н. Дарвина, главное отличие цикла от стабильного в себе текста – самостоятельность отдельных частей, тогда как в произведении это невозможно. Поэтому «целостность литературного цикла образуется не за счет ликвидации целостности отдельных произведений, а при условии ее сохранения». Отсюда одним из основных признаков цикла является то, что его «единство следует рассматривать как единство противоположностей» [3], и «в циклической художественной форме важна <...> не столько подчиненность части целому <...> сколько сама связь частей» [4]. Таким образом, если метатекст, по аналогии с циклом, обладает своеобразной целостностью, реализоваться она может только благодаря особой структуре. В отличие от целостности произведения, синтезирующей в границах единого текста все заявленные в нем аспекты смысла и формы, целостность ансамбля сохраняет суверенность этих вариантов. Метатекст не может быть адек-

ватно охарактеризован с традиционной точки зрения, ориентированной на эстетическую слитность. Напротив, реально его целостность есть система взаимосоотнесенных, но нетождественных, сопоставленных и противопоставленных вариантов художественного смысла.

Это качество метатекста заставляет вспомнить попытки определения литературности, предпринятые в отечественном литературоведении В.И. Тюпой и И.П. Смирновым в противовес нео- и постструктуралистскому представлению об отсутствии у литературного целого специфических трансисторических или трансжанровых признаков (ср. [5–7]). Действительно, художественную литературу трудно отграничить от нехудожественной, по сравнению с которой она выступает семантически абстрактной, «пустой», использующей структурные элементы любых жанров и не привязанной четко к определенному референтному полю. Способ ее бытия есть поглощение свойств всех и всяческих дискурсивных практик. Единственный признак литературности – это способность художественных артефактов существовать как нечто целое, но не в самих себе, а в отношении к объемлющей целостности универсума и уникальной целостности личности. Иными словами, литературное целое есть втягивающий в себя центр отношений между миром и человеком. По мнению В.И. Тюпы, именно «в силу единичной личностной первоосновы художественность всякий раз уникальна, она не имеет атрибутов, по которым могла бы быть однозначно опознана. Однако в силу всечеловеческой всеобщности экзистенциального присутствия в мире, эстетически осваиваемого искусством, художественность обладает моментами повторяющимися, исторически продуктивными» [8].

Метатекст, с нашей точки зрения, выступает «конденсированной» моделью литературности: он вбирает в себя художественные и нехудожественные жанры, не проводит резкой грани между произведениями разных авторов, допускает текучесть состава, не обладает универсальными содержательными приметами, но при всем этом создает особую коммуникативную ситуацию, заставляющую воспринять отдельные его части как связанные неким центром, доминантой. Последняя может быть не заявлена отдельно ни в одном из произведений или фрагментов, и тем не менее даже ее «отсутствие» является актуальным фактором смысловой структуры данного ансамбля. Таким способом метатекст защищает саму литературность литературы, показывая механизм ее действия и сохраняя, в виде журнала, альманаха, сборника, цикла, образ литературного процесса или авторского художественного мира как целого. И.П. Смирнов справедливо утверждает, что «эстетическая функция состоит в том, чтобы поместить читателя в такой мир, разворачивание которого не опустошает категорий, выступающих в качестве маркирующих всевозможные дискурсы. <...> Литература консервирует в “коллективной памяти” <...>

представление о том, что нет мира вне дискурсивности, что нет онтологии помимо умственных операций» [9]. Метатекст строится на со- и противопоставлениях и тем самым выявляет рефлексивную составляющую художественного творчества, его создание или восприятие требует развитого эстетического сознания, владения различными литературными кодами и умения переключаться с одного на другой. Завершенное произведение в ансамбле обнаруживает себя как существующее для других и в окружении других текстов, подтверждая свою принадлежность к миру литературы, внутренне неоднородному, но сущностно единому.

Совершенно отчетливо данная установка проявляется в русской прозе, выступающей основным «строительным материалом» метатекстов конца XVIII – первой трети XIX в., – проявляется в немалой степени потому, что в этот период завершается процесс ее обособления от смежных форм словесного творчества. По справедливому утверждению В.Ш. Кривоноса, «именно в это время собственно художественная проза отделяется от прозы эпистолярной, критической, деловой, обретая свой язык (т.е. становясь самостоятельной коммуникативной знаковой системой) и доказывая свое право на суверенное существование» [10]. Становление новой прозы требовало определения границ, в которых повесть оставалась бы повестью, а не становилась бы научным трактатом, историческим очерком или философской медитацией. Тем самым литература эпохи сентиментализма и романтизма приобретала рефлексивный характер, стремясь осмыслить свою специфику и выявить свое отношение к дискурсам иной природы. Это проявляется, например, в становлении литературной критики и ее жанровых форм – рецензии, полемического выступления, программной статьи, критического обозрения современной словесности, быстро ставших непременной частью любого хорошего периодического издания или сборника. Именно на начало XIX в. приходится и формирование русской философской эстетики, одним из центральных вопросов для которой было своеобразие художественного, имеющего «единое основание», но обнимающего необыкновенно разнообразную сферу явлений [11].

Рефлексивное начало проникает и в структуру самого художественного текста, уже не только «наивно» творящего подобие реальности («природы»), но осознающего свое отличие от нее и, дабы подчеркнуть это, активно комментирующего процесс собственного порождения. Примечательно, что для разрушения иллюзии прямолинейного жизнеподобия авторы вводят в произведение особые повествовательные элементы: отступления, примечания, эпиграфы, предисловия и послесловия, посвящения и т.п., иногда «вклинивающиеся» в текст в самый неожиданный момент, например в его середине. Благодаря этому произведение начинает перерастать в сложную структуру, ориентированную на раздельное воспри-

ятие своих частей, как происходит с пушкинским «романом в стихах», публиковавшимся по главам [12], или превращающуюся в комплекс вложенных друг в друга текстов, как в романах М.Ю. Лермонтова [13] и В.Ф. Одоевского [11. С. 104–148]. Иначе говоря, в литературе рубежа веков текст тяготеет к разворачиванию в метатекст. И наоборот, ансамбль текстов формируется с прицелом на целостное восприятие. И дело здесь не только в наличии явных центрирующих моментов, подобных критическим обзорам, программным заявлениям, продолжающимся полемикам и т.п. Метатекст показывает саму литературность литературы, широко используя разнообразные дискурсивные практики, на глазах читателя превращающиеся в практики художественные. Так, по мнению М.Н. Дарвина, происходит в журнале: «В "Современнике" Пушкина наблюдается явное нарушение единства какого-то одного дискурса, научного или ненаучного. Одним из важнейших следствий такого нарушения явилось своеобразное "смешение стихий" (В. Шмид), или расширение понятия литературы» [14].

Метатекст конца XVIII – первой трети XIX в. открыт для любого влияния, но одновременно закрыт, поскольку литературоцентричен. Проще всего это показать на примере одной разновидности метатекста – альманаха. Этот тип издания возникает в русской литературе в 1790-е и оказывается необыкновенно популярен в 1820 – 30-е гг., представляя одно время «лицо» отечественной словесности. Между тем состав альманахов был не только чрезвычайно пестрым – в него включались, как, например, в «Северные цветы» А.А. Дельвига – А.С. Пушкина, повести и новеллы, стихотворения и поэмы, научно-философские статьи и мемуарно-документальные тексты, письма и критические обзоры, исторические сочинения и педагогические труды, – эта неоднородность усиливалась фрагментарностью. Альманах часто не мог вместить в себя предлагаемые произведения в полном объеме и предлагал читателю лишь выдержки из них, оформляя тексты в качестве романтических отрывков-фрагментов. Естественно было бы предположить, что такой энциклопедизм обернется эклектикой, произвольным смешением разнородных форм (как часто и случалось в альманахах коммерческих или дилетантских) и приведет к растворению собственно литературного начала в массе междискурсивных взаимодействий. Этого, однако, не происходило.

Альманах на протяжении 1790 – 1830-х гг. был прежде всего литературным явлением, а следовательно, художественным целым, в том качестве, в каком целостность присуща метатексту. Альманах создавал коммуникативную ситуацию с особыми напряженными отношениями между своим референтом, своей структурой и своим адресатом. Эта журнальная форма в лучших своих образцах (от «Аглаи» Н.М. Карамзина до «Утрен-

ней зари» В.А. Владиславлева) служила целям просветительским, т.е. предлагала максимальный охват знаковых явлений литературного мира и полную «обойму» сведений, необходимых просвещенному читателю. Так, критик «Московского телеграфа» подчеркивал: «Не купив русских альманахов, вы не будете знать, что написали русские писатели в протекшем году» [15]. Закономерно возникала специфическая композиция альманаха, открывавшаяся предисловием и обзором современной словесности, текстами панорамными, центрирующими весь выпуск, и продолжавшаяся подборками прозы (художественной и нехудожественной) и поэзии, которые могли подаваться обособленно, разделами, или вразбивку, в конце книги иногда помещались обращения к читателю либо полемические отклики. Очень часто был указан и локальный адресат издания, например: «для немногих», «любителям и любительницам словесности» и т.п., либо он мог предполагаться по заявленной в тексте «групповой семантике». Но при всей типичности, даже клишированности своих примет альманах оставался чрезвычайно напряженным целым: его объем конфликтовал с референтными установками, поскольку малоформатное издание, выходящее один раз в год, не могло стать универсальным источником сведений. Отсюда, получая информацию, адресат осознавал ее недостаточность в сравнении с ожидаемой и заявленной, но вместе с тем и ощущал ее структурность, приобретал «код», орудие для дальнейшего информационного поиска, что позволяло актуализировать образ широкого и цельного культурного универсума – и себя как его субъекта, в которого читатель превращался из личности частной, «домашней». Иными словами, альманах апеллировал к основной функции литературы – защищать любые дискурсы, моделируя их в совокупном отношении друг к другу и к реципиенту как нечто целое, причем целое, восполняющее некую экзистенциальную потребность читателя.

Чтобы возникла такая коммуникативная ситуация и, особенно, такая потребность, необходимы были уникальные культурные условия. Эпоха конца XVIII – первой трети XIX в. как раз и выделяется своей тягой к целостному осмыслению действительности, установкой на синтез и универсальность. В это время различные области культуры еще не обособились друг от друга категорически и объем культурной информации был относительно невелик, поддавался совокупному охвату даже одной личности, что и позволяло императиву системности, целостности активно влиять на процессы порождения, восприятия и функционирования текста. И тем не менее – мы должны акцентировать тот факт, что выражение «целостность» в применении к литературному процессу и его отражению – метатексту имело тогда и имеет сейчас лишь метафорический, «виртуальный» смысл. Видение всеобщей взаимосвязи явлений (в том числе и

литературных), т.е. универсализм, опорное понятие для русской эстетики конца XVIII – первой трети XIX в., предполагал еще одно, особое измерение – нарочитую бессистемность, имитирующую «естественность» природы, культуры и переживаний отдельной личности. Без данного противовеса само внутреннее развитие идеи универсальности, ориентированной на выявление единых законов духовно-материального мира, было бы лишь аналогом разворачивания спекулятивной проблематики, а не живым культурным процессом. Эту борьбу упорядочивающего и деконструирующего начал (с чередующимся успехом) демонстрирует обширный ряд метатекстов: систематизирующие сборники-«пантеоны» Н.М. Карамзина в сопоставлении с пестрым миром его же «Моих безделок»; программный вестник «Беседы любителей русского слова» – и капризно-субъективные карамзинистские журналы; замыслы многотомных продолжающихся переводов-публикаций по истории мировой философии – и ограничение любомудров фрагментарной формой альманаха или цикла философских аллегорий; организация и последующая неудача монументального проекта русского романтизма – «Энциклопедического лексикона» А.А. Плюшара (1835–1841) и т.д.

Очевидно, издания, подобные «Московскому вестнику» или «Московскому наблюдателю» с их последовательно проведенной установкой на телеологичность в отборе и представлении материала, быстро исчерпывают себя, поскольку создают слишком закрытые структуры. Метатекст же живет отсутствием выраженного центра, его целостность не дана, а задана. Особое место ансамблевых образований в литературном развитии обусловлено как раз их непрестанным колебанием между потенциальной возможностью полно представить свой референт (литературу/ культуру/действительность) и ускользанием его от любого исчерпывающего определения. Образцом здесь служит журнал, который на протяжении 1790-1830-х гг. становится средоточием литературной жизни и, соответственно, самой востребованной формой метатекста. Даже различие в названиях журналов XVIII и первой трети XIX в. свидетельствует об осознании авторами и издателями его особой «колеблющейся» природы. Если заглавия типа «Трудолюбивая пчела», «Трутень», «Живописец», «Утренний свет», «Почта духов» и т.п. статуарны и ориентированы на создание обобщенно-абстрактного образа, то названия «Вестник Европы», «Московский телеграф», «Московский вестник», «Телескоп», «Московский наблюдатель», «Современник» предполагают направленность на нечто изменчивое и движущееся. Еще более показательно то, что в основном журналы XVIII в. не имеют злободневно-сиюминутного звучания и легко воспринимаются вне своего ближайшего контекста, обстоятельств места и времени их появления в свет. Это позволяет переиздавать их через несколько лет вторично, теперь

уже не как периодическое издание, а как целостное произведение (см. «Живописца», «Почту духов», «Детское чтение для сердца и разума» и др.). В противовес им журналы более поздние, например «Московский журнал» Н.М. Карамзина [16], если и подвергаются переизданию, то в большинстве случаев уже как периодические, сохраняющие прежнюю динамическую структуру. Журнал конца XVIII – первой трети XIX в. стремится уловить изменчивость действительности, разнообразие ее проявлений и в этом качестве сближается в восприятии современников с эпосом. Такова, например, точка зрения П.А. Вяземского, для которого периодика является если не «Илиадой» Нового времени, то, по крайней мере, его эпической хроникой: «Есть время для летописей, которые ныне называются газетами: будет время для истории. Современники могут быть только рукописными летописцами или печатными газетчиками» [17].

Таким образом, журналистика эпохи сентиментализма и романтизма осознает себя в постоянной погоне за воплощением ускользающего целого, которое представляет собой литературный процесс или культурное развитие. Причем, парадоксальным образом, само появление нового журнала или его очередного номера своим присутствием уже нарушает прежнее течение культуры: пытаясь создать устойчивую модель-отражение своего референта, издание оказывает на него воздействие и должно раз за разом восстанавливать поколебленное равновесие (если, конечно, имеет такую, а не коммерческо-релятивистскую, например, установку). Думается, новый статус критики или возникновение особых литературно-полемических жанров, существующих исключительно в составе журнального целого, обусловлены в немалой степени моделирующей направленностью метатекста. Последний, имея определенный вектор, не может остаться только безличной эпической регистрацией, механической суммой литературной продукции. Даже позиция отстраненности (ср. издания с семантикой наблюдения в заглавии), своеобразного взгляда «с птичьего полета» или со значительной временной/культурной дистанции (точка зрения антологии, «пантеона», «библиотеки»), самим фактом своего существования разбивает смысловое пространство на уровень субъекта и объекта наблюдения, которые должны быть неким образом соотнесены друг с другом. Соотнесение это возможно только с третьей позиции, включенной в субъект-объектные отношения, но превращающей их, по свойствам литературности, в отношения субъект-субъектные [9], т.е. в общение создателя и реципиента текста. Все это заставляет внимательнее рассмотреть коммуникативно обусловленную сторону функционирования ансамблевых образований.

АВТОРСКОЕ НАЧАЛО В МЕТАТЕКСТЕ

М.Н. Дарвин, задавшись вопросом о сущности журнального метатекста, закономерно обратил внимание на роль в нем особого субъекта: «Если для начала хотя бы гипотетически отнестись к журналу как специфической литературной форме, то его издателя мы обязаны определить как особого творческого субъекта, автора этой формы. Творческая роль автора журнала может быть сведена к созданию особой целостности формы как соединения разнородных текстов художественного и нехудожественного значений» [14. С. 271]. Противоположным полюсом коммуникации здесь выступает, в отвлечении от свойств конкретного читателя, особый реципиент – «предполагаемый, постулируемый адресат, к которому обращено произведение, языковые коды, идеологические нормы и эстетические представления которого учитываются для того, чтобы произведение было понято читателем» [18]. В ансамблевых образованиях функция читателя становится структурообразующей, поскольку именно его присутствие «позволяет соотносить все напечатанные <...> тексты на основе уже данного воспринимающего сознания» [19].

Специфика метатекстового целого, обнажающего сам принцип литературности, накладывает свой отпечаток на взаимодействие автора и читателя. Прежде всего, и тот и другой освобождаются от завершенности, предел их ориентации – это ускользающая от однозначного определения целостность литературы/культуры/действительности. В таких условиях любая частная позиция, которая выступает смысловой доминантой отдельного произведения, не является окончательным итогом самоопределения автора/читателя. Личность здесь предстает в развитии, она в каждый момент своего бытия актуализирует те или иные свои стороны и в пределах данной ситуации «исчерпывает» себя в создаваемом/воспринимаемом тексте, но как целое она реализуется лишь в координатах «затекстовых», динамических. Если принять, вслед за М.М. Бахтиным, категорию «вненаходимости» в качестве неотъемлемой части художественного творчества, то вненаходимостью в метатексте не обладает ни одна из общающихся сторон раздельно, точка целостного обзора появляется на пересечении завершающих интенций создателя и реципиента, причем, как правило, и тот и другой стараются освободиться от «чужих» смысловых координат.

Безусловно, метатексты разнообразны и имеют градации внутренней слитности: в авторском цикле она будет максимальной, в собрании сочинений – уже меньшей, в коллективном сборнике и альманахе она лишь предугадывается, а в журнале окончательно уходит в план реконструкции. И тем не менее любой метатекст вне зависимости от степени пове-

ствовательного единства представляет собой прежде всего особое коммуникативное событие. Ключевой его характеристикой, как представляется, будет недостаток информации. Метатекст – это система, формирующая саму себя, он недоступен для полного завершения только с авторской позиции, наглядный пример чему – многочисленные переделки со временем циклов и сборников («Арабесок» Н.В. Гоголя, «Русских ночей» В.Ф. Одоевского), формирование посмертных собраний сочинений (М.Н. Муравьева, А.С. Пушкина), ограниченность непосредственного авторско-издательского присутствия в журнале и альманахе и т.п. Еще менее он поддается сугубо читательскому завершению, стоит вспомнить историю оформления в некое единство «петербургского» цикла Н.В. Гоголя или «русского», «ливонского», «кавказского» циклов А.А. Бестужева-Марлинского; аналогично – ощущаемая современниками целостность альманахов и журналов Н.М. Карамзина или А.С. Пушкина до сих пор не находит инструментов для адекватного описания.

Метатекст динамичен и построен на смене художественных кодов, отчего вершины коммуникативного треугольника (адресант/сообщение/адресат) не находятся в устойчивых отношениях друг с другом и связываются пунктирно. Таких частных совпадений может быть огромное количество, на это ориентирована, например, структура энциклопедических журналов («Московского телеграфа», «Библиотеки для чтения»), предназначенных для выборочного чтения и адресованных разнородной публике. Так метатекст создает впечатление избыточной информации, своеобразного кипения смыслопорождающих интенций – но они не находят своего окончательного завершения (ср. распространенный ход журналистики: «Продолжение следует»), поскольку это жестко ограничило бы коммуникативный репертуар издания и превратило его в статичную структуру. Ансамбль текстов, напротив, живет умолчанием и недоговоренностью, сбоем уже созданного кода и разрушением прежней информационной среды – с последующей возможностью восстановления смыслового баланса.

Иными словами, метатекст событиен и даже конфликтен. Ближайшей аналогией процесса его порождения и восприятия будет представление-импровизация, имеющее мотивную канву и заданную расстановку персонажей, но реализующееся как художественное целое благодаря многочисленным смысловым лакунам. Повествовательный костяк в ансамбле неизбежно обрастает контекстом, спровоцированным конфигурацией точек обзора в данной коммуникативной ситуации, подобно пьесе, становящейся театральным событием лишь в соотнесении интенций драматурга, режиссера, актеров – и зрителей.

Эта театральность особенно чувствуется в сентиментальной и романтической литературе с ее повышенным вниманием к личностному началу.

Постепенно формирующееся в XVIII в. представление о публичности литературной жизни делает личность автора доступной для всеобщего обозрения и тем самым игровой, но в пределах просветительской этики это «приятное»/игровое еще требует подкрепления и оправдания «полезным», отчего издатель журнала или сборника обычно скрывается за некой жанровой маской (ср. журналы Н.И. Новикова, Д.И. Фонвизина, И.А. Крылова). Для автора-сентименталиста уже становится важно заявить именно себя и свою позицию, открыв лицо – в том числе и для прямой критики (см. выпады против Н.М. Карамзина по поводу выхода в свет «Московского журнала»), тем более это принципиально для создателя ансамбля произведений, претендующего на особое, хотя бы количественно, внимание читателя.

Для 1820 – 30-х гг. личностное начало в любом метатексте от цикла до журнала выступало уже аксиомой: даже не зная титульных данных, альманах, скажем, К.Ф. Рылеева – А.А. Бестужева невозможно было отождествить по тематике, концепции, жанровому составу и т.д. с альманахом В.К. Кюхельбекера – В.Ф. Одоевского, а «Сочинения» В.А. Жуковского – с «Сочинениями» Д.В. Веневитинова. Авторская воля властно определяла отбор материала и структуру ансамбля, недаром именно на этот период приходится в журналистике возникновение редактуры как постоянной практики. Так, например, широко известна манера О.И. Сенковского править текст предлагаемых «Библиотеке для чтения» произведений в русле предпочитаемых публикой сюжетных и стилевых ходов. «Как редактор <...> Сенковский, в противовес прежним дилетантам журнального дела, стремился утвердить единый журнальный стиль, журнальный ensemble. Он понимал, что эпоха требует осознания журнала как литературной формы, понимал, что статья, написанная для журнала, должна быть не статьей "вообще", а входить одним из компонентов в журнальное целое. Отсюда его утверждение жесткой диктатуры редакторского пера» [20] (в более широком контексте см. [21]). Несмотря на беспрестанные попреки, именно это помогло оформить журнал, причем энциклопедический и универсальный, как некое целое, добиться единства пестрого материала – через навязывание контекста. Допустимо заметить, что ансамблевые образования 1830-х гг. даже стараются сгладить индивидуальную заостренность и ограничить пределы авторско-редакторского участия преимущественно за счет большей объективности в подаче и выразительности самих межтекстовых связей (ср. коммуникативную стратегию «Современника» или «Московского наблюдателя»).

Но личностное начало в метатексте периода сентиментализма и романтизма изначально не было прямолинейной манифестацией авторской позиции. В нем чувствуется явный элемент театральности, игры с публи-

кой, присущей ансамблевым структурам с их балансированием на грани сказанного и оставшегося недоговоренным. В применении к ансамблю авторство – понятие неодномерное, подверженное градации, а если учесть традиции XVIII в. в обращении с материалом, допускающие плагиат и компиляцию чужих произведений [22], то создатель журнала или сборника вовсе не обязан был в равной степени проявлять себя в каждом тексте. Только начиная с Н.М. Карамзина постепенно распространяется как явление массовое и регулярное практика авторизованных публикаций, но и она была своеобразной.

Известное пушкинское выражение «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать» выявляло принципы сложившейся к началу XIX в. издательской ситуации. Главным агентом литературной коммуникации выступал не поэт или писатель, а его друг-посредник, занимавшийся публикаторскими делами (как П.А. Вяземский или П.А. Плетнев при Пушкине), он освобождал автора от «низменных» коммерческих забот, зато получал право распоряжаться в неких пределах текстом полученных произведений, в том числе формируя из них ансамблевое целое (ср. «Бахчисарайский фонтан» с предисловием Вяземского). Таким образом, фактически принадлежа одному создателю, произведение в метатексте получало двойное / тройное... авторство. Сложившаяся конвенция определяла и читательское восприятие, свидетельствуя, с одной стороны, о его синкретизме, что превалировало в массовой, низовой литературе с ее слабым интересом к личности автора, с другой же – о дифференциации тонкостей у образованной публики, знакомой с «домашними» обстоятельствами создания и публикации текста. Для последней становилось особенно важно, как именно авторство будет заявлено при публикации, например, будет ли автором А.А. Бестужев (реальное лицо), А. Марлинский (литературная маска) или аноним, чьи интенции спроецированы на издателя (А.А. Дельвига или Н.А. Полевого). Тем более это приобретало значение в ансамбле. Хрестоматийный пример – иерархия «авторов» в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина, изданных А.П.», расслаивающаяся на первичных авторов-рассказчиков, Белкина – обработчика историй (редактора) и коммерческого посредника – издателя А.П. В более обширных и разнородных объединениях текстов, журналах и альманахах, данная схема усложнялась, но сам принцип неоднородного авторства сохранялся.

Применительно к сентиментально-романтическим метатекстам мы, собственно, не всегда имеем право говорить даже об иерархии авторов. Скорее, субъектов здесь можно воспринять как роли – со своим кругом функций и местом в коммуникативной интриге. Дело в том, что кругозор одного автора вовсе не обязательно должен был поглощать кругозор другого, в тех же «Повестях Белкина» каждый субъект страдает от неполно-

ты информации: издатель очень мало знает о Белкине, Белкин как писатель «наивный» не замечает многих особенностей редактируемых историй, рассказчики лишь догадываются о целом ряде событий из жизни героев, – причем ни один из них не в силах восполнить информационные пробелы другого. Единственный же реальный автор, т.е. Пушкин, самоустраняется из смыслового пространства повестей, предельно ограничивает свои возможности, поступая подобно режиссеру, скрывающему свое присутствие в постановке и нужному только как интегральный знак данного художественного целого. Возникает эффект саморепрезентирующегося бытия, жизни, которая говорит сама о себе – с естественной невозможностью завершить это самовыражение, поскольку в нем нет точки абсолютной вненаходимости. «Повести Белкина» в сильнейшей степени ориентированы на читательское присутствие, только оно способно восполнить информационные лакуны, определенным образом соотнеся отдельные высказывания, притом что и оно останется субъективной реконструкцией, отмеченной неполнотой кругозора.

Безусловно, случай пушкинский – крайняя степень, но метатекстовым структурам конца XVIII – первой трети XIX в. в целом свойственна игра коммуникативных ролей. Авторство здесь воспринимается как особая субстанция, способная приобретать картинную выразительность и даже трансформироваться в образ индивидуальной судьбы, предохраняя самого субъекта творчества от излишней связанности. С одной стороны, это позволяло подчеркнуть единство разнородных произведений референтной мотивировкой, т.е. отсылкой к биографическому «тексту». Г.А. Гуковский [23] и Л.Я. Гинзбург [24] показали на материале собрания сочинений Д.В. Давыдова и Д.В. Веневитинова, как формируется данный «претекст» совокупными стараниями автора и/или его друзей-публикаторов: художественные тексты предоставляют интенциональный материал, намечая силовые линии творчества и, если брать шире, духовной жизни личности, а тексты документальные или псевдодокументальные, созданные либо самим писателем (Д.В. Давыдов), либо его окружением (воспоминания о Д.В. Веневитинове), конкретизируют и завершают образ с точки зрения «другого», которым и должен в идеале стать читатель данных «Сочинений в стихах и прозе». Безусловно, рисуемый здесь «портрет» был стилизацией, не совпадающей с реальной личностью автора и даже не исчерпывающей всего содержания метатекста, он лишь давал наиболее удобную формулу обобщения и служил интерпретантой данного комплекса произведений. Образ автора в этой коммуникативной функции сближает обширный ряд ансамблей конца XVIII – первой трети XIX в.: собрания сочинений и сборники М.Н. Муравьева, И.И. Дмитриева, Н.М. Языкова, Н.А. Дуровой и многих других.

С другой стороны, представление об авторстве как обособленной сущности могло «остранять» или вуалировать реальное авторское присутствие в метатексте. Эта функция оказывалась востребованной не только для интеграции, но и для частичной дезинтеграции ансамблевого целого. Так, для динамичности и коммуникативной гибкости журнального метатекста необходима была внебиографическая система координат, однако при наличии личностного компонента. И начиная с «Московского журнала» Н.М. Карамзина, авторское участие в журнале или альманахе (даже составленном на львиную долю из произведений издателя) все более дифференцируется. Наиболее явный его уровень – отсылки к групповой семантике дружеского круга или к фактам личной жизни (ср. роль «Писем русского путешественника» в изданиях Н.М. Карамзина или «Путешествия в Арзрум» в «Современнике» А.С. Пушкина), которые придавали автору статус частного человека и, внешне упорядочивая материал, лишали его тотальности. Автор здесь был одним из многих, носителем единичного мнения, корректируемого мнениями других респондентов. В практике многих литераторов именно такая позиция становилась определяющей, например, для П.А. Вяземского, О.М. Сомова, П.А. Плетнева, нередко выступавших издателями и редакторами, но не акцентировавших своего участия в ансамбле.

В ряде случаев для того, чтобы подчеркнуть различие своего авторства в пределах метатекста и за ними, употреблялась особая повествовательная маска, часто обозначаемая псевдонимом или криптонимом. Если она оказывалась колоритной (как надеждинский Никодим Надоумко) и, в особенности, получала продолжение (как барон Брамбеус О.И. Сенковского), то возникала особая коммуникативная интрига, основанная на раздвоении и даже мультипликации авторского голоса и личности. Поскольку маской преимущественно пользовались в полемических целях, она приобретала сюжетное значение и могла простраивать определенные тактики журнального общения (с читателем или коллегами). В журнальном метатексте маска оставалась явлением динамическим, смысловой позицией, с которой обозревался некий более или менее обширный ряд фактов, в то время как личностно-биографические или пластические ее черты постепенно уходили на дальний план восприятия. Ощущается, что попытка придать авторской «псевдоличности» монопольный статус или каким-то образом ее конкретизировать либо повышает эклектичность издания («Библиотека для чтения» и маски ее редактора), либо переводит метатекст на более высокий уровень целостности, превращая его в цикл («Фантастические путешествия барона Брамбеуса» О.И. Сенковского – источник маски).

При циклизации, порождающей стабильные повествовательные структуры, образ автора приобретает, как правило, комплекс устойчивых при-

мет, не сводясь только к идеологической позиции. Он и здесь, разумеется, смещает черты реального субъекта творчества в условно-игровую сторону, но поскольку цикл ориентирован на единовременное и целенаправленное восприятие, то для автора становится менее важным отделить свою экзистенциальную ипостась от литературной и более необходимым – зафиксировать в читательской памяти выразительный знак данного целого. В прозе конца XVIII – первой трети XIX в. «персональная» циклизация получает чрезвычайное распространение и вырабатывает несколько устойчивых типов. Это, во-первых, формирование образа автора, близкого к реальному, но стилизованного и не складывающегося в завершенный биографический облик (ср. «Сочинения» Д.В. Давыдова), как в «Моих безделках» Н.М. Карамзина, «Опытах» К.Н. Батюшкова, «Русских повестях и рассказах» А.А. Бестужева-Марлинского, «Арабесках» Н.В. Гоголя и других циклах и сборниках. Во-вторых, это возникновение ряда «псевдоавторских» образов, акцентирующих и мотивирующих определенные грани повествования, среди которых можно выделить нарратора как субъекта рефлексии, философского сознания (Гомозейка у В.Ф. Одоевского), повествователя в качестве носителя национального менталитета (Казак Луганский у В.И. Даля), рассказчика в историческом цикле, хранителя народной памяти (Иван Гудошник у Н.А. Полевого), нарратора-маргинала, т.е. изгоя, разночинца, чужака, постороннего свидетеля, в бытовом цикле (повествователи М.П. Погодина, Е.П. Гребенки) и т.п.

При всем разнообразии ролевых образов журнальный и циклический метатекст, однако, использует их лишь в качестве одного из уровней коммуникативной структуры. Они помогают сделать процесс общения более представимым, но связывают автора пределами пусть очень широкого, но замкнутого кругозора. Средством его коррекции служат имперсональные формы, ориентированные на создание композиций и конфигураций личностных точек зрения и обращенные к целостности ансамбля. Они, как правило, не нуждаются в образном завершении, поскольку выступают медиаторами-посредниками в процессе коммуникации и не становятся субъектами публичной литературной жизни, т.е. не предполагают взгляда на себя извне.

Таков автор издания в функции его редактора (учитывая, что в литературе конца XVIII – первой трети XIX в. редактор и издатель еще слабо различаются, поскольку сам институт редактирования находится в стадии становления [21. С. 117], более актуально было противопоставление автор/книгопродавец [25]). Как фигура синкретичная, он совмещает в себе читателя, имея дело с готовыми завершенными текстами, и собственно автора, для которого текст всегда находится в стадии становления. В первом случае его сферой становится отбор и расположение материала, а орудием – критическая интерпретация, иными словами, он является субъектом

композиционно-смысловой архитектоники издания. Во втором случае редактор вынужден вмешиваться в текст предлагаемых произведений, подвергая его перестройке с учетом предполагаемой повествовательной целостности. В условиях еще только оформляющегося авторского права этот уровень деятельности долгое время был неспособен приобретать публичность и сравнительно бесконфликтен (ср. первые скандалы по поводу альманахов Е.А. Аладьева или М.А. Бестужева-Рюмина в 1820-е гг. и недовольство редакторской политикой О.И. Сенковского позднее).

Экспликацией редакторской ипостаси, актуальной в любом метатексте, но обычно не афишируемой (ср. смену редакторов «Вестника Европы» за тридцатилетие его существования), являются особые виды ансамблей с однозначной коммуникативной функцией, например учебные издания и хрестоматии, либо с невозможностью авторского завершения, например посмертные собрания сочинений, сборники переводных произведений и антологии. И те и другие были чрезвычайно распространены в литературе конца XVIII – первой трети XIX в. (издания Н.М. Карамзина, Н.И. Греча, В.А. Жуковского, Н.А. Полевого и др.) с ее дефицитом оригинальных произведений, ориентацией на канонические тексты и специфической издательской практикой, когда произведения, известные узкому кругу читателей, становились всеобщим достоянием очень поздно или выборочно. Просветительские установки (кроме, может быть, собраний сочинений) здесь ощущаются очень сильно, что делает ансамбль структурно жестким, излишне «объективным» и, как следствие, недолговечным, привязанным к фиксированному контексту вне учета изменчивости литературных отношений.

Противовесом закрытой редакторской позиции служила открытая издательская. Закономерно, что мы не находим в литературе до 1830-х гг. особых образов редактора, зато сталкиваемся с наличием масштабных издательских репутаций (учитывая, конечно, синкретизм этих ролей для указанного периода), каждая из которых открывает эпоху в развитии отечественной словесности. Их значение можно определить как динамическое: имена Н.И. Новикова, Н.М. Карамзина и А.Ф. Смирдина выступают знаками не структуры (ср. позицию редактора), а процесса, своеобразными точками стяжения разнообразных установок, актуальных для авторов и читателей данного периода. Не принадлежа собственно литературе, т.е. не будучи создателем художественных текстов, как, например, А.Ф. Смирдин, издатель является вечным «другим» для полюсов общения: для автора он становится представителем публики, первым заинтересованным читателем, а для читателя – ипостасью автора, его ликом. Поле же издателя, если брать его как самостоятельную коммуникативную роль, сугубо «виртуально», и выявить его характерность возможно только по совокупному прагматическому эффекту издания. Это позиция наибольшей объективности, поскольку

издатель лишь предъявляет текст публике, максимум – комментируя некоторые его особенности (ср. образ А.П. в пушкинских «Повестях Белкина» или В. Безгласного в «Пестрых сказках» В.Ф. Одоевского), но одновременно – наибольшей субъективности, так как выбор именно этого произведения есть свидетельство симпатий и антипатий издателя. Разумеется, данный образ в его чистоте возможен только в докоммерческой литературе, не сводящей прагматику к денежному эквиваленту, но сама «незаинтересованная» центрированность выступает составной частью позиции издателя.

Это делает публикатора условным источником интенциональности литературного ансамбля. Метатекст, располагаясь на границе художественной и нехудожественной словесности, оформляется как целое риторическими средствами, предполагающими воздействие на реципиента основным своим измерением. Единство ансамбля должно быть подтверждено своего рода «конвенцией», соглашением субъектов, что подтверждает точку зрения Ю.М. Лотмана на природу риторики: «Риторическая структура вносится в словесный текст извне, являясь дополнительной его упорядоченностью. <...> Риторическая организация возникает в поле семантического напряжения между «органической» и «чужой» структурами, причем элементы ее поддаются двойной интерпретации в этой связи» [26]. Таким образом, формируясь «поверх» первичных текстов, ансамблевое единство делает их знаками самих себя и заставляет участвовать во вторичных композициях и конфигурациях.

Эту многосложную структуру удерживает в единстве общая интенция, субъектом которой выступает наиболее легитимная, не связанная узами фикциональности инстанция – издатель, личность (или ее ипостась) абсолютно биографическая, укорененная в бытовой сфере и действующая в рамках повседневно-практических отношений (ср. образ книгопродавца у Пушкина). Самый сильный прагматический эффект, по крайней мере на первых стадиях, имеют литературные ансамбли, отмеченные прочной издательской репутацией. Именно она и санкционирует для такого условного образования, как метатекст, возможность целостного восприятия. В отличие от изолированного произведения, где господствуют повествовательные связи, в ансамбле презумпция единства подтверждается извне, и реализуется она в первую очередь в динамическом плане. Интенция метатекста – это равнодействующая напряжений, возникающих между коммуникативным намерением адресанта, референтной установкой издания и предполагаемым горизонтом ожидания публики. Причем инстанцией, подтверждающей состоятельность данного ансамбля, т.е. онтологизирующей «виртуальное» целое, является читатель.

ЧИТАТЕЛЬ В МЕТАТЕКСТОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

Издательско-редакторско-авторская интенция изначально формируется в присутствии «другого», поэтому смысловая структура метатекста предполагает обратную связь: «на входе» дается возможная установка восприятия, «на выходе» должен быть прагматический (и коммерческий) эффект, а в процессе общения имеются своеобразные точки закрепления и проверки адекватности понимания. Помимо диалогичности интенция ансамбля имеет еще и тенденцию не афишировать себя: создатель здесь лишен права на авторитарность и не может открыто навязывать читателю программу восприятия, иначе последует информационный «бунт», отказ воспринимать сообщение как экзистенциально значимое, что гибельно для метатекстуальной целостности. Поэтому даже официозные издания, подобные «Северной пчеле», дабы быть эффективными, должны компенсировать жесткость своих идеологических установок гибкой коммуникативной структурой, учитывающей точку зрения адресата и разнообразие его интересов. Интенция ансамбля скрывает себя, ее невозможно отождествить с программой журнала/альманаха или заявлениями и комментариями автора цикла/сборника, хотя это вещи взаимно обусловленные. Ее сфера – это пространство выбора; метатекст, журнальный в большей степени, беллетристический – в меньшей, есть система смысловых «развилок», на низшем уровне – тематических, на высшем – интерпретационно-концептуальных; в этом свете интенция есть механизм переключения между альтернативами. Причем высшее достоинство метатекста заключается в эффекте саморепрезентирующейся действительности, когда осмысление материала, совершаемое читателем, сводится, свободно пройдя все этапы интеллектуальных операций, к обнаружению «очевидного», данного «на входе».

Первый выбор, определяющий синкретичную интенцию издания и превращающий ее в дифференцированную коммуникативную стратегию, есть выбор адресата. Наиболее формальные аспекты данного выбора обусловливаются риторикой метатекста, – таковы учет пола, возраста, интеллектуального ценза, круга интересов читателя, обстоятельств места и времени публикации, расстановки сил в конкурентной борьбе за внимание аудитории. В рамках этих координат адресат выступает во всей своей конкретике как биографическая личность, в том числе и с экономической стороны – в качестве подписчика журнала или покупателя книги. Для метатекста конца XVIII – первой трети XIX в., заметим, практические моменты становятся все более значимыми, поскольку становление профессиональных литературных отношений и, следовательно, новой коммуникативной системы литературы немыслимо без ответной связи с публикой.

Рост книгоиздания и активизация журналистики, начавшиеся при Н.И. Новикове, в сочетании с обозначившейся в конце XVIII в. дифференциацией литературной среды имели своим следствием противонаправленные тенденции: с одной стороны, растущую адресность, т.е. стремление учесть неоднородность читающей публики, с другой – желание охватить все ее группы. Уже в 1780-е гг. постепенно формируется основной спектр издательских ориентаций, предлагающих свои типы литературных целых: детское издание, издание для женщин, практически-хозяйственное издание, нравственно-философский журнал/сборник, научное, учебное, информационное, беллетристическое или др. издание (об этом можно судить, например, по спектру изданий Н.И. Новикова [27]). В дальнейшем эти направления будут вступать в сложные взаимодействия, итогом которых выступит создание универсального целого, удовлетворяющего максимально широкий спектр читательских интересов, т.е. энциклопедического журнала, подобного «Вестнику Европы», «Московскому телеграфу», «Телескопу» или «Библиотеке для чтения». Это стремление к синтезу показывает, что риторические установки метатекста, связанные с адресатом, в русской литературе 1790 – 1830-х гг. изначально предполагали еще одно измерение, по терминологии Ю.М. Лотмана, «стилистическое», обращающееся к читателю как субъекту «метаязыка», владеющему всеми (или большинством) частными «кодами» и умеющему переключаться с одного на другой. Такой читатель выступал уже не в качестве биографической личности, он существовал лишь в коммуникативной системе жанра и был проекцией авторско-издательской стратегии, идеальным реципиентом ансамбля.

Тем не менее для «высокой» литературы XVIII – первой трети XIX в. именно этот читатель являлся первичным, поскольку она преследовала не столько цель отражения реальности, сколько ее конструирования, автор здесь «исходил из необходимости создавать не только тексты, но и читателей этих текстов, и культуру, для которой эти тексты будут органичны» [28]. Литература опережала жизнь и моделировала такие коммуникативные ситуации, которые еще отсутствовали или были редки в действительности, что требовало умения воспринимать текст как программу и прообраз.

Литература XVIII в. функционировала в достаточно ограниченной культурной сфере, когда круг создателей текстов и их активных потребителей был узок и почти совпадал по уровню художественной компетентности. В этих условиях было возможно обращаться к читателю «напрямую», не предполагая барьеров в общении, по крайней мере в «своей» среде с единой для всех ее субъектов системой литературных конвенций. Публика не должна была испытывать особых затруднений с восприятием, тем более что все неясные моменты, если они присутствовали в тек-

сте, подробно комментировались и истолковывались. Создание нового «кода» или коммуникативной ситуации мыслилось здесь скорее воскрешением уже известного, но забытого или заимствованием из чужой авторитетной культуры, нежели результатом личной инициативы автора (ср. роль предисловий и примечаний к текстам, представлявшимся авторам новаторскими, у А.Д. Кантемира, В.К. Тредиаковского, В.И. Лукина и др.).

Ситуация начала меняться к концу XVIII в., когда благодаря деятельности Н.И. Новикова и Н.М. Карамзина общество почувствовало вкус к чтению и, соответственно, читательская аудитория стала неоднородной. В немалой степени это были плоды изменившейся стратегии общения (ср., например, оценку Н.М. Карамзиным низовой романной литературы как явления, хотя и свидетельствующего о неразвитости эстетического сознания ее потребителей, но вполне легитимного и, главное, не требующего насильственного приведения к нормам высокой прозы [29]), в которой отношения автор – читатель перестали быть настолько иерархическими и уже не укладывались однозначно в модель «ведущий – ведомый», предполагая большую степень свободы интерпретации и давая ей возможность проявиться в ситуации беседы, соразмышления, сочувствия с автором.

Совершенно отчетливым это стало в литературе 1820 – 30-х гг., обнаружившей не просто растущую обширность и разнообразие читательской среды, но и своеобразие ее художественных предпочтений. По справедливому замечанию Н.Н. Акимовой, «с одной стороны, литература была способна теперь оказывать на общество сильное нравственное влияние, но с другой – читающая публика начала ощутимо воздействовать на саму литературу» [30]. Вполне естественно, что основной задачей новой словесности стал окончательный уход от авторитарных форм, что в свою очередь привело к выработке новых, непрямых способов влияния на публику, учитывающих ее интересы, уровень компетентности, привычные формы общения. В данной системе коммуникации ансамбль явился незаменимым орудием, поскольку он предполагал в своей структуре «многоязычие» и мог адаптировать сложные художественные коды к избранной адресатом культурной среде, как элитарной, так и демократической.

Но его моделирующая установка сохранялась: в процессе литературного общения читатель должен был постепенно восходить по лестнице духовного совершенствования. Это означало, что в рамках метатекста, двигаясь от произведения к произведению, он расширял свой кругозор и усваивал новые способы ориентации, итогом же становилось превращение субъекта, взятого в своем ролевом плане (женщина, ребенок, ученик, хозяин и т.п.), в универсальную личность. Разумеется, эта установка могла обретать множество модификаций, идеальный читатель мог постулироваться в качестве ценителя искусства, просвещенного человека, мисти-

чески-духовного существа, гражданина и пр., но само наличие второй, внебытовой его ипостаси было обязательно, по крайней мере для ансамблей «высокой» литературы (в литературе массовой идеальный читательский план не возносился над ролевым). В этом плане показательна, например, типология читателей, намечаемая Карамзиным в «Московским журнале». Первый ее разряд – это «бедный» или «добродушный» читатель, неискушенный в эстетических тонкостях, второй – «читатель, имеющий вкус», «всякий знающий человек», «истинный знаток» и, наконец, вершина иерархии – это читатель, полностью адекватный по уровню культурного и литературного развития автору издания, т.е. «читатель «Московского журнала» [31].

Специфика такого «двойного» адресата придает особое значение персонифицированным формам его присутствия на страницах метатекста, когда из «виртуальной» инстанции он превращается в отдельный повествовательный голос или даже образ. Русский сентиментализм сделал читающего героя постоянной приметой литературы, а романтизм ввел точку зрения читателя в структуру самого повествования. Это, в свою очередь, превратило общение в процесс двунаправленный, предполагающий взаимную коррекцию позиций. Читатель как бы получил санкцию на «вмешательство» в процесс создания ансамбля, превращаясь из пассивного потребителя в полноценного субъекта творческого процесса. Его незримое присутствие подкрепляет и оправдывает позицию издателя/редактора/автора, пример чему – неизменная апелляция к публике в различного рода литературных полемиках. Данную установку подчеркивает, хотя и в фельетонно-гиперболизированном виде, Ф.В. Булгарин, отводящий читателю важнейшее место в профессиональных литературных отношениях: «Мы служим публике в качестве докладчика, должны переносить все ее прихоти, терпеливо слушать изъявления неудовольствия и быть весьма осторожными во время ее милостивого расположения» [32]. «Северная пчела», как и собрания сочинений Булгарина, в полной мере реализовали данную стратегию, став одними из наиболее читаемых и, следовательно, эффективных в плане коммуникации ансамблей эпохи. Издания, противостоящие торговому направлению, искали собственные, не столь популистские способы взаимодействия с читателем, выдвигающие на первый план культуртрегерскую функцию и преследующие цель поднять свою аудиторию до «идеального» уровня.

В этом контексте обращает на себя внимание все более увеличивающаяся потребность, на которую, в частности, указал В.Ш. Кривонос [33], – представить читателя не просто абстрактным адресатом авторского сообщения, а личностью конкретной, со своим кругом жизненных установок и предпочтений. Закономерно, что в структуре ансамбля появляются осо-

бые образы, своеобразно моделирующие предполагаемого реципиента. Созданные волей редактора/издателя и являющиеся, безусловно, одной из проекций авторской личности, они тем не менее обладают определенной «независимостью». Кругозор такого «читателя» ощутимо отграничивается от опыта реального автора или даже полемически с ним соотносится, вдобавок персонифицированные образы адресата обычно остаются ролевыми, хотя, как показывает М.Н. Дарвин на примере пушкинского «Письма к издателю» и его «автора» А.Б. из Твери, приписываемая им компетентность может быть весьма и весьма высокой [34].

Если принять конкретное произведение за точку схождения интенций, то, употребляя визуальную метафору, авторское и читательское начало в метатексте подобно конусу: это модель постепенно расширяющегося кругозора – от непосредственно автора до издателя и от биографического читателя до идеального адресата. В данной коммуникативной системе персонифицированным читательским образам отводится роль посредников, они воплощают некие типичные реакции на предлагаемые тексты или концепции, что позволяет адресату подключить к ним свой уникальный жизненный опыт и одновременно «сверить» себя с чужим авторитетным мнением, представляющим vox populi, коллективную точку зрения. В ансамбле у всех образов читателя доминирует интерпретационная установка, пластически и характерологически выписанные черты здесь служат скорее маркерами определенной ментальности или средством ее мотивации. В этом плане М.Н. Дарвин удачно обозначил в пушкинском «Современнике» со- и противопоставление читателя «наивного», тяготеющего к бытовому восприятию, и читателя рефлексирующего: «С одной стороны, это вполне клишированный читатель, свято убежденный в том, что художественная литература всегда представляет собой чистый вымысел, образцы сочинительства, с другой – это читатель честный, непредвзятый, верящий автору без лукавства в каждом его слове. Эта внутренняя противоречивость читателя белкинского типа определяет в конечном итоге его открытую позицию рецептивности, способность совершать некие творческие открытия» [34. С. 87].

Как представляется, два данных уровня читательской реакции соответствуют основным этапам становления целостности ансамбля в диалогическом общении. Читатель «наивный» воспринимает метатекст как дискретное образование, каждому из произведений которого соответствует свой референт. В рамках дробной реакции направленность текста к внешней действительности, его идеология, или программа, заслоняет интенцию ансамбля, не сводимую только к субъект-объектным аспектам. Напротив, читатель-«критик» склонен к выявлению контекста, на первое место он ставит систему внутренних связей, открывающую нечто боль-

шее, чем непосредственный смысл произведения, иными словами, для него важен «код», который позволяет уловить своеобразие авторской позиции как целого. Но и та и другая рецептивная ипостась существуют только в соотнесенности и взаимодействии, поэтому восприятие метатекста уподобляется системе развилок, то приближающих, то удаляющих субъекта от виртуального «центра», заданного автором.

Таким образом, общение автора (редактора/издателя) и читателя, переходя с референтного на дискурсивный уровень и наоборот, выполняет связующую роль в метатексте, оно подспудно структурирует на эстетических основаниях совокупный жизненный опыт реципиента и, проводя авторскую коммуникативную стратегию, позволяет состояться ансамблю как единому целому, представляющему собой «не готовый мир и не готовый, раз навсегда воплощенный и доступный для потребления смысл, а форму непрестанного порождения поисков смысла, "орган" и "поле" смыслотворения» [35].

РЕЦЕПТИВНАЯ СТРУКТУРА МЕТАТЕКСТА

М.К. Мамардашвили предложил оригинальное и важное для нас истолкование текстуальности как «некоторой длительности содержания, ориентированной на некоторое состояние сознания» [36]. Метатекст действительно является одной из наиболее эффективных форм соотнесения ментального и дискурсного планов, выступая своеобразным пространством их синхронизации с точки зрения отдельного субъекта. Если принять вслед за Е.В. Падучевой, что «целостность структуры и композиции художественного текста обеспечивается в конечном счете единством стоящего за ним сознания» [37], то ансамблевые образования с их дискретностью и сосуществованием различных жанров предполагают специфическую ориентацию творящего и воспринимающего. Субъект здесь ощущает становящийся характер целого и получает возможность влиять на создание зависящих от него «условий существования текста» [38]. Метатекст – это своеобразная лаборатория, в которой экзистенциальное, существующее как неоформленное и неотрефлексированное, переплавляется, проходя идеологические и нарративные фильтры, в отчетливый мирообраз и связную повествовательную систему. И.В. Киреевский в программной для своего журнала и показательной для романтической эстетики статье «Девятнадцатый век» указывал: «Человек нашего времени уже не смотрит на жизнь как на простое условие развития духовного, но видит в ней вместе и средство и цель бытия, вершину и корень всех отраслей умственного и сердечного просвещения. Ибо жизнь явилась ему существом разумным и мыслящим, способным понимать его и отвечать ему» [39]. Эта направленность эпохи на многомерное и текучее, но целостное и, главное,

напряженно-рефлексивное воссоздание жизненного пространства личности/общества делала ансамбль своеобразной «формой времени».

Если принять, что метатекст организует и преобразует экзистенциальный опыт воспринимающего, то закономерно было бы предположить, что в нем существует некое смысловое пространство, не замкнутое в пределах одного дискурса/жанра/произведения, назначение которого состоит в структурировании целостного кругозора и, соответственно, в ориентировке субъекта, в переключении между модусами восприятия. Это семантическое поле, обращенное к дорефлексивному и довербальному пласту сознания, синкретично и при внешнем подходе, не учитывающем контекста общения, может восприниматься как эклектическое, почти бессвязное, что прекрасно показывает фрагмент из «Русских ночей» В.Ф. Одоевского, посвященный «мукам» перевода целостного смысла в дискурсивно ограниченную оболочку: «Рассказ его (автора истории Себастьяна Баха. – *В.К.*) был так же странен, как его занятие; он одушевлялся одним чувством, но привычка соединять в себе разнородные ощущения, привычка перечувствовать чувства других производила в его речи сброд познаний и мыслей часто совершенно разнородных; он сердился на то, что ему недостает слов, дабы сделать речь свою нам понятною, и употреблял для объяснения все, что ему ни попадалось: и химию, и иероглифику, и медицину, и математику; от пророческого тона он нисходил к самой пустой полемике, от философских рассуждений к гостиным фразам; везде смесь, пестрота, странность» [40]. Метатекст, конечно, оперирует не «сырым» ментальным материалом и предполагает его дискурсивную обработанность, тем не менее он своеобразно «обходит» этот момент, размыкая текстовые границы и на какое-то время вновь погружая субъекта в открытое интенциональное пространство. Этот акт, очевидно, имеет не столько смысловое, сколько коммуникативное измерение и выступает связующим звеном в диалогическом становлении ансамблевого целого, являясь средством деструкции изолированных значений и одновременно подготавливая их выстраивание в новую систему, направленную на воссоздание полноты жизненного опыта.

В современной теории текста для описания такого рода коммуникативных структур используется регистровая техника, помогающая соотнести ментальные процессы (интенциональность) и процессы текстопорождения / текстовосприятия [41]. Основной единицей анализа здесь выступают регистры (регистровые блоки, композитивы), понимаемые как «однородные структурно-композиционные формы речи, объединенные внутри и противопоставленные друг другу по способу восприятия или познания мира (и соответственно по типу ментального процесса), по категориальному характеру воспринимаемых явлений и по коммуникативным

интенциям говорящего» [42]. Тесно связанные с жанровыми и дискурсивными образованиями, регистры, однако, являются их «строительным материалом», акцентируя именно коммуникативную функцию определенных интенционально упорядоченных смысловых блоков текста, что позволяет рассматривать их не только в плане замкнутой в себе синтагматики произведения, но и в плане парадигматики ансамбля, его единого семантического пространства.

С точки зрения регистрового подхода ансамбль своеобразно «снимает» жанровую оболочку произведения, деконструирует ее до всеобщих коммуникативно-речевых составляющих и затем переключает регистр восприятия, вписывая текст как в изменившуюся дискурсивную среду, так и в новый мирообраз. Р.А. Богранд продемонстрировал, что этот рецептивный акт не является сугубо научной абстракцией, а действительно составляет момент читательской ориентации в сложном текстовом целом [43]. С точки зрения ученого, процесс восприятия членится на предварительное знакомство с произведением и непосредственно чтение, первый этап включает в себя усвоение информации, исходящей из текстов-спутников (рекламных объявлений, аннотаций, критических статей и т.п.) и беглого просмотра самого текста (его заглавия, предисловия, оглавления, основных разделов и т.п.). В этот момент внимание реципиента привлекают маркеры или индексы, позволяющие отнести произведение к определенному типу. Постепенно конкретизируясь, читательские ожидания запускают в действие сформированные предыдущим культурным и литературным опытом «инструкции по сбору и обработке <...> разноуровневых характеристик текста» [43. С. 3], задающие регистр его восприятия. На втором этапе «фреймы ожиданий» должны быть либо подтверждены, либо опровергнуты медленным чтением, при этом фрагменты, подпадающие под типовую модель, составляют фон и осознаются как полностью «прозрачные», они синхронизируют экзистенциальный опыт создателя и адресата, выполняя информативную и репродуктивную функцию. При обмане ожиданий возникает коммуникативный барьер, и для его преодоления требуется сознательный выбор реципиента, вынужденного в рамках «защиты фрейма» выдвигать новые интерпретации данного участка текста либо менять регистр восприятия. Это точки наибольшего напряжения, они, как правило, нацелены на актуализацию и преобразование индивидуального опыта и потому эмоционально и оценочно окрашены, в процессе восприятия они направлены на пробуждение креативных способностей читателя.

Если принять гипотезу об образе читателя как фреймовой структуре [44], своеобразной сетке рецептивных доминант/совпадений, лакуны между которыми заполняются собственным опытом адресата, оказывается

возможным более дифференцированно описать процесс читательской ориентации в ансамблевом целом. Восприятие метатекста можно расценивать как акт читательской самоидентификации, его смысл заключается не столько в направленности на определенный тип произведения (жанр, дискурс), сколько в сопоставлении культурно-психологических установок субъекта рецепции с ценностями авторитетного для него литературного круга, представителем и олицетворением которых является образ предлагаемого ансамблевого целого. Для конца XVIII – первой трети XIX в. метатекст – журнал, альманах или цикл – воплощал в себе универсальное произведение, он стремился исчерпать возможный набор тем и форм общения, служа своеобразным оселком культурной компетентности. При сравнительной бедности книжного репертуара и неразвитой потребности в чтении выбор одного изолированного текста из всей совокупности доступных часто определялся традицией или случаем и не позволял уверенно судить о личностной направленности реципиента. Этого нельзя сказать об ансамбле. Будучи вполне репрезентативным (и достаточно дорогим) изданием, он предполагал сознательный выбор читателя и его стремление приобщиться к некоему кругу культурных установок [21. С. 14–29; 45], поэтому уже первичная ориентация, подписка на журнал или покупка собрания сочинений, свидетельствовала о коммуникативной открытости субъекта, о его готовности к восприятию ряда неоднородных произведений.

В сознании читателя заранее создавалась установка на возможность и даже необходимость параллельных линий осмысления текстов, которые будут предложены ему в дальнейшем, поэтому уже в момент предварительно-заочного знакомства с литературным ансамблем через посредство объявлений о подписке, библиографических обзоров, заявлений издателей и т.п. реципиент обращал внимание сразу на несколько планов. Условно говоря, это план программы издания и его коммуникативной стратегии, т.е. информации о темах общения и его формах. Как правило, первая афишировалась и служила для автора (авторов) средством привлечения внимания аудитории, а вторая могла оставаться в тени, направляя читательское восприятие, хотя нередки были случаи, когда «откровенность» производила особый прагматический эффект. Так, в частности, поступил О.И. Сенковский, заявив уже в первом выпуске «Библиотеки для чтения» редакторский волюнтаризм в качестве установки издания: «Я изъявляю свое мнение по личному моему воззрению на предмет и род изящного сочинения и не спрашиваю совета ни у риторики, ни у пиитики о том, что должно мне нравиться, а что нет <...>. Поэтому для меня нет образцов в словесности: все образец, что превосходно <...>. О правилах нет и речи <...>. Вкус – это прихоть беременной женщины, которая есть общество» [46]. В целом, однако, для метатекста конца XVIII – первой

трети XIX в. более характерны культуртрегерские установки, поэтому упор на первом этапе делался на информационной насыщенности. Для сравнения можно привести программу «Европейца» И.В. Киреевского, универсально-просветительскую и не предполагающую сколько-нибудь акцентированной субъективности: «Журнал наук и словесности будет состоять из 5-ти отделений. 1. Науки. <...> 2. Изящная словесность <...>. 3. Биографии знаменитых современников <...>. 4. Критика. <...> 5. Смесь <...>» [39. С. 421].

Выдвижение на первый план тематических моментов облегчало процесс читательского «подключения» к авторской картине мира, создавая впечатление «прозрачности» мысли, свободы плана содержания от плана выражения, что было важно для публики, еще не чувствительной к жанрово-дискурсивным тонкостям. Впрочем, и для аудитории искушенной наличие особой информационной среды, некоего круга отсылок к реалиям кружковой жизни, «домашней семантики» (Ю.Н. Тынянов) являлось плюсом, поскольку подтверждало элитарный статус читателя. Это позволяло, по наблюдениям Ю.М. Лотмана, устанавливать «отношения, имитирующие дружескую близость», что, в частности, «сделается обязательным для альманаха (некоторый оттенок альбомности)» [47].

И эзотерическая, и экзотерическая составляющие, однако, лишь подготавливали восприятие, формируя благоприятные условия для общения – с иллюзией свободы и непринужденности, когда создатель метатекста лишь предоставляет читателю разнообразный материал, а последний берет то, что соответствует его направленности и компетентности. Рецептивные доминанты, своеобразные «тексты-сенсации» здесь должны были возникать естественно, благодаря слиянию двух кругозоров, а не их противоречию. Именно такие «сильные места» во многом предопределяют «лицо» ансамбля, и поскольку автор-издатель здесь лишен авторитарных способов влияния, то умение их предугадывать и конструировать составляет часть эффективной коммуникативной стратегии. Мы не будем касаться приемов формирования рецептивных доминант, предполагающих выход за рамки метатекста, например книжной рекламы, также начинавшей формироваться в России в конце XVIII – начале XIX в. (ср. издательскую практику Н.И. Новикова), но и в рамках ансамбля автор обладает достаточными средствами для формирования той программы восприятия, которая представляется ему наиболее адекватной.

По Богранду, за первичной ориентацией, выбором издания, следует вторичная, условно называемая «сканирование» и предполагающая быстрый просмотр текста. Этот этап восприятия в ансамбле также специфичен, в сравнении с изолированным произведением он направлен не на более или менее точное определение его типа, а предполагает рассеяние читательского внимания по множеству текстов и тем самым лишь уточняет

спектр коммуникативных регистров, между которыми в дальнейшем должен переключаться реципиент. Для него ансамбль, данный как номер журнала или книга, в момент сканирования предстает не столько в плане синтагматики, линейного расположения материала, сколько в плане парадигматики, предполагающем одновременность и рядоположенность произведений. В выполнении последней функции участвует оглавление, позволяющее быстро сориентироваться в архитектонике издания. По собственному опыту каждый знает, насколько причудливой может быть последовательность прочтения журнала или сборника, распыленная на множество дискретных актов, вспышек и угасаний интереса, вызванных сигналами заглавий. Тем не менее диффузное восприятие, постепенно достигая некоего количественно-качественного порога, воссоздает образ метатекстового целого, включающий в себя и линейную композицию, хотя бы на уровне основных «сильных мест» (начала и концовки) журнала, сборника, цикла.

На данном уровне программа издания приобретает большую отчетливость для читателя. В первую очередь становится очевидным тематический репертуар ансамбля, из некоего слабо отграниченного референтного поля он превращается в набор конкретных явлений и событий, подлежащих подробному освещению. Степень слитности референтного пространства может варьироваться в очень широких пределах: журнал и альманах предполагают максимально широкую картину действительности, авторский сборник и цикл сосредоточиваются на ряде отдельных предметов, здесь возможны достаточно плотные тематические единства, вроде «восточных», «ливонских», «украинских», «светских» и т.п. текстов. Особенность ансамбля, однако, состоит в структурировании данного информационного поля, происходящем на самых ранних стадиях чтения. Сам тематический спектр издания, как правило, заявляется в оглавлении, в названиях основных рубрик и разделов и заголовках отдельных произведений, но при знакомстве с ансамблем реципиент постоянно сравнивает оглавление с самими текстами, с их акцентированными и доступными для быстрого восприятия моментами. Тем самым устанавливаются системные связи в референтном пространстве, и, приступая к медленному чтению, адресат уже имеет векторы для ориентировки. Особый и показательный случай – нередкие для ансамблей конца XVIII – первой трети XIX в. несовпадения между формулировками названий в оглавлении и в тексте (ср. «Арабески» Н.В. Гоголя). Такие разрывы, умышленные или неумышленные, создают коммуникативный барьер и заставляют внимательнее всматриваться в произведение, оценивая «правильность» его заглавия.

В рамках предварительного чтения важную роль в осознании целостности ансамбля играет рубрикация, акцентирующая уже не только тема-

тическую направленность, но и регистры восприятия. Не имея возможности в данной статье подробнее остановиться на повествовательной структуре метатекста, укажем все же, что однородность или неоднородность жанрово-дискурсивного состава, количественное преобладание определенных жанров, принципы их композиционного упорядочивания и т.п. сильнейшим образом влияют на формирование «фреймов ожидания». Учитывая эту сторону, читатель выстраивает программу знакомства с ансамблем в его единстве, когда произведения, вне зависимости от их композиционного расположения, группируются по определенным регистрам и составляют дискурсивный континуум, который в процессе медленного чтения совмещается с континуумом тематическим. Средством синхронизации здесь выступает идеология сборника, и тексты, ее заявляющие: предисловие, программная статья, заявление от издателя и т.п., – обычно выдвигаются на «сильную позицию», в начало ансамбля.

Так, если обратиться к журналу И.В. Киреевского «Европеец», то его направленность на описание ключевых событий политической и духовно-интеллектуальной жизни России и Европы, обозначенная системой заглавий и рубрикацией, разбивает пространство ансамбля на неравные смысловые зоны и реализуется в качественном и количественном преобладании информационно-публицистических жанров, в контексте которых – при отсутствии ударных, «сенсационных» произведений в разделе изящной словесности – литература, например, выступает в «подчиненном» качестве, одним из моментов современного культурного процесса, соответственно подпадая под действие информационного регистра восприятия (рецепции в плане ближайшего, актуального смысла). Это тематическое и дискурсивное соотношение программно мотивируется в первом же тексте журнала, в статье «Девятнадцатый век», ставшей, благодаря внезапному закрытию издания, и его практически последним текстом (в третьем номере), что, заметим, создает абсолютно сильную позицию. Для И.В. Киреевского действительно ключевым понятием здесь является современность, «практическая жизнь» общества и человека, взятая во всем многообразии ее проявлений, связанных тем не менее тягой к гармонизации разрушительного и созидательного, общего и особенного, идеального и прагматического начал – в политике, философии, науке и, на равных, но отнюдь не исключительных правах, в литературе.

В процессе медленного чтения тематическая сторона ансамбля отходит в тень восприятия, тогда как концептуальная, работающая на формирование определенного мирообраза, получает все более дифференцированное раскрытие. Безусловно, главным орудием в создании идейной направленности служит отбор и расположение информации, нагнетание мотивов, в совокупности создающих устойчивое представление о реально-

сти. Эта сторона ансамбля (от журнала до цикла) достаточно хорошо изучена, мы же, не выходя за пределы коммуникативного уровня, подчеркнем, что далеко не каждое произведение в журнале, сборнике или цикле имеет принципиальное значение, поскольку метатекст – явление не строго телеологическое, хотя возможны и выдержанные художественные единства, подобные пушкинским «Повестям Белкина» или гоголевскому «Миргороду». Концепция целого здесь складывается динамически, через выдвижение на первый план тех или иных произведений (или отдельных мотивов) в рамках предполагающихся регистров восприятия. Как скоро в сознании читателя возникает система ожиданий, связанных с возможным развитием предложенных тем, то автор-издатель получает орудие для коррекции рецептивного процесса, он стремится отсечь случайные или неадекватные для данного мирообраза интерпретации и подкрепить версии закономерные и соответствующие замыслу. Совокупность этих средств влияния образует коммуникативную стратегию метатекста.

Самой, пожалуй, важной ее составляющей нужно считать поддержание постоянного контакта с читателем, создание особой атмосферы общения, в которой был бы возможен диалог-согласие. Метатекст, по сути, строится как обмен мнениями, и предполагается, что точки зрения конкретных авторов, редактора-издателя и читателей здесь равноценны, хотя последняя, конечно, редко облекается в вербальную оболочку. Это ощущение полилога сильнейшим образом влияет на структуру любого текста, особенно текста журнала или альманаха, заставляя вносить в монологические формы элементы беседы, спора, соразмышления, апелляции к совместному опыту и т.п. В рамках беллетристической циклизации образцом такого диалогического целого стала чрезвычайно распространенная в конце XVIII – первой трети XIX в. форма «вечеров», в которых именно обсуждение возможных точек зрения, подходов, личностных позиций определяет художественный эффект, в них «возникает состояние живой, непосредственной, пульсирующей мысли, которой тесно в рамках сюжета, литературного текста <...>. В меру своей эрудиции и жизненного опыта участники обсуждения опираются на новейшие сочинения, литературные образы и философские идеи, привлекают факты из истории» [48]. Так диалогическое начало превращает цикл в маленькую модель журнала – но оно имеет и обратное действие, стимулируя подход к периодике как художественному явлению. Можно заметить, например, что своеобразие «Вестника Европы» в период его редактирования Карамзиным в немалой степени определяется особенностями журнального нарратива, когда автор «не столько публиковал материалы <...> сколько рассказывал о них», причем «излагая <...> свою точку зрения на события, издатель вступал в беседу с читателем» и выбирал особую позицию «участника дружеского общения» [49].

По мнению Ю.М. Лотмана, уже соположность разножанровых произведений может вызывать эффект диалога [50], в ансамбле он создается целенаправленно, и даже те из текстов, которые не апеллируют открыто к читателю или не воссоздают ситуацию беседы, вводятся тем не менее в коммуникативно маркированное пространство. Это превращает любое произведение в некое подобие журнальной статьи, в том смысле, что в нем сильнее чувствуются адресованность публике и стремление управлять читательским вниманием. Г.В. Зыкова по этому поводу справедливо замечает: «Текст в журнале по самой своей сути, почти независимо от конкретного жанра злободневен и обращен к понимающему современнику в отличие от книги, рассчитывающей на более долгую жизнь» [51]. Допустимо заметить, что становление новых форм метатекста в литературе русского сентиментализма оказывается тесно связанным, во-первых, с развитием эпистолярного жанра, а во-вторых, с освоением стернианского нарратива. Письмо как жанр немыслимо вне субъект-субъектных отношений, и совмещение или синхронизация образов мира, имеющихся у адресанта и адресата, происходит здесь достаточно легко – благодаря единству «кодов», предполагающемуся в дружеском общении. Именно поэтому, думается, «Московский журнал» Карамзина в сильнейшей степени простраивается как целое «Письмами русского путешественника» [47. С. 216–227; 52].

Оборотной стороной стратегии эпистолярия, помогающей преодолевать коммуникативные барьеры, стала игра с читательскими ожиданиями, построенная как раз на сломах повествовательного языка, на разрывах в смысловой ткани текста. Чтобы понять авторскую логику и восстановить контакт, читатель должен был осознать условность используемых форм и почувствовать их посреднический характер, иными словами, за нарративным «беспорядком» он должен был ощущать устойчивый мирообраз. Так из «Московского журнала» вырастают карамзинские «Мои безделки», относительно которых Ю.М. Лотман обоснованно подчеркивал: «Этот разноликий мир <...> не имея внутренней логики, наделен гармонией. Поэтому при попытках рационального осмысления он предстает как абсурдный и неорганизованный, но, рассмотренный по своим собственным законам, он обнаруживает внутреннюю гармонию» [53].

Борьба стабилизирующего и деструктивного начал является одним из плодотворнейших моментов коммуникативной стратегии метатекста. Авторский контроль над процессом рецепции благодаря им лишается навязчивости и ощущается как нечто постоянное и целенаправленное лишь в отдельных точках, а именно в тех, где предлагаемый материал может вызвать разночтения в интерпретации. Такие фрагменты могут вводиться в ансамбль нарочито, чтобы вызвать всплеск читательской ак-

тивности, эти тексты (или их части) можно условно назвать провоцирующими. Из художественных произведений к ним относятся тексты скандально известные или эпатирующие, новаторские, необычные, неоднозначные по смыслу, очень часто тексты пародийные и т.п., среди нехудожественных жанров провоцирующая цель специально закреплена за полемическими высказываниями, хотя, конечно, в этой функции может вольно или невольно выступить любое произведение – от рецензии, за которую был закрыт «Московский телеграф», до философского письма, уготовившего ту же участь «Телескопу». Иногда, как в «Библиотеке для чтения», на провокации читателя бывают построены целые разделы.

Для проверки возникшей реакции, без которой сама провокация во многом лишается смысла, также использовались особые средства, из которых важнейшим становилось построение возможных моделей восприятия и осмысления предложенного материала. Они сопоставлялись друг с другом, и автор, не навязывая своего взгляда, подвигал читателя к необходимому выбору. Именно в этих целях, как представляется, на страницы журналов и прозаических циклов вводился целый спектр специфических мотивов: ситуации очного (драматизированного либо поданного в нарративном регистре) или заочного спора (полемики); сравнительные описания предполагаемых читателей и их реакций; различные письма от читателей и образы читателей-посредников (см. выше); вторжения событий из вставных повестей в рамочное повествование, разрешающие спор персонажей; показ нескольких точек зрения на «загадочного» героя и т.п. Система провоцирующих и регулирующих мотивов/текстов была предназначена для на создания рецептивных доминант, построенных, по контрасту с композиционно сильными местами, на изменении «фреймов ожидания». Она увеличивала смысловую емкость ансамбля, поскольку препятствовала точному определению коммуникативных регистров, к которым должен был обращаться реципиент. Для преодоления возникших в общении барьеров читатель вольно или невольно создавал свой более однозначный «виртуальный текст», параллельный авторскому, а это, в свою очередь, требовало хотя бы элементарного знания смыслопорождающих моделей и умения разбираться в структуре произведения.

Закономерно, что метатекст конца XVIII – первой трети XIX в., адресованный аудитории с невысоким пока уровнем компетентности и не окончательно укрепившейся потребностью в чтении, должен был активно эксплуатировать формы, вовлекающие в процесс художественной рефлексии. В результате основным проводником коммуникативной стратегии в журнальном ансамбле становилась критика, а в беллетристическом целом – система авторских комментариев и отступлений. Оба явления функционально неоднозначны, с одной точки зрения они предстают как момент самоосмысления литературы или данного нарратива, но с другой – имеют

характер всеобщих суждений, касающихся референтов текста. Иными словами, то, что для автора было производным от конкретных дискурсивных условий, для читателя, еще слабо включенного в систему литературных конвенций, оказывалось фактом идеологическим. В этом можно видеть причину, по которой становление нового типа метатекста произошло одновременно с обретением литературной критикой автономии. В России до последней трети XVIII в. критику воспринимали как эксцесс (в некоторых случаях отдающий пасквилем или доносом), предполагая право выносить суждения только за абсолютно авторитетными инстанциями, властью и церковью [54]. Как только эта монополия была нарушена, благодаря в первую очередь пародийно-сатирическим, т.е. рефлексивным, жанрам, возникают выраженные формы прозаического метатекста, например авторские журналы Н.И. Новикова, И.А. Крылова, Д.И. Фонвизина. Их организующим центром становится точка зрения частного лица, обладающего собственной системой ценностей, которая, трансформируясь в жанровый мирообраз, возвышается до уровня коллективного мнения, в пределе – мнения общества в целом.

Однако тесные ансамблевые единства появляются позже, поскольку требуют высокого уровня литературной рефлексии. Сформировавшаяся на исходе XVIII столетия эстетика «вкуса» дифференцировала момент художественный и идеологический, что приучало ценить индивидуальное своеобразие произведения и видеть его зависимость от авторского мировоззрения. В этих условиях именно критика или комментарии наиболее адекватно раскрывали авторскую позицию, описывая не столько универсально-абстрактные законы литературы, сколько уникальность их воплощения в данном эстетическом целом. Трактуя категории стиля, жанра, идеи, пафоса или обращаясь к художественным проблемам, волнующим писателя, рефлексивные суждения открывали механизмы текстопорождения, они показывали, как жизненный материал преобразуется субъектом творчества в определенные нарративы.

В некотором смысле они производили – на рациональной основе – те операции по деконструкции текста, которые должен был интуитивно совершать читатель, разлагая произведения на коммуникативные регистры. Сентиментальная и романтическая критика вполне закономерно апеллировала при этом к диалогическим формам бытового общения, что позволяло маркировать рецензируемые тексты, привязывать их к тем или иным контекстам – от речевых до культурных (учитывая их тесную связь для начала века, см. [55]). Так, серьезным фактором при оценке произведения становилась его приемлемость в определенной сфере коммуникации, например в салонном общении, «для дам», для воспитания (ср. распространенную формулу похвального отзыва о книге, которую мать может рекомендовать дочери) или, напротив, в низовом чтении, среди мещан и просто-

людинов и т.п. Но настройкой читательского восприятия назначение критики и автокомментариев, конечно, не исчерпывалось.

Обозначив функциональное пространство текста, они призваны были описать его смысловое целое. Исходным моментом при этом выступала идеология издания, регулирующая процесс интерпретации, что предполагало высокую степень избирательности критики, подчеркивание одной стороны рецензируемого произведения и ослабление других. Рефлексивные суждения в метатексте адаптируются к уровню эстетической компетентности читателя и одновременно к установкам обсуждаемого текста, и эффективнейшим способом их согласования является прозрачность критериев оценки. Критика существует в пространстве дискуссии, ее высказывания всегда в достаточной степени субъективны и могут быть оспорены, исходя из иной точки зрения, именно поэтому первичный контакт, состоявшийся между автором и адресатом при чтении метатекста, здесь должен был закрепляться в виде ряда вербально выраженных договоренностей, касающихся эстетических «аксиом» восприятия и оценки. Они не создают целостного мирообраза, однако фиксируют его узловые моменты, отправляясь от которых возможно расчленить любой сложный объект или описывающее его высказывание на минимальные сопоставимые составляющие. Дальнейшее конструирование из них смыслового целого в идеале предполагается самоочевидным, поскольку силовые линии уже прочерчены и поддерживаются совокупной эстетикой и идеологией издания, читатель лишь должен заполнить лакуны в этом пространстве. Таким образом, критика и автокомментарии, осуществляя контакт между идейно-тематическим и дискурсивным уровнем, играют роль связки в метатексте, они обычно находятся за пределами художественной формы, но говорят о вещах, художественно осмысленных, тем самым они нацелены на перестройку сознания и самосознания читателя в свете категории литературности.

Являясь концентрированной моделью литературы в целом, ансамбль создает уникальную коммуникативную ситуацию, в которой позиция автора обнаруживает свою подвижность и способность расслаиваться на лики повествователя, редактора и издателя, а читатель вынужден реконструировать по заданным дискурсивным нормам предполагаемое единство. Иными словами, метатекст – это школа литературного общения, и его основная функция в литературном процессе – защита, передача и обогащение форм художественной коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ляпина Л.Е.* Литературная циклизация (к истории изучения) // Русская литература. 1998. № 1. С. 170–177.
2. *Силантьев И.В.* Ансамбли текстов в словесной культуре Средневековья и Нового времени // Дискурс. 1996. № 1. С. 103.
3. *Дарвин М.Н.* Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983. С. 13–14.
4. *Дарвин М.Н.* Художественная циклизация лирических произведений. Кемерово, 1997. С. 10.

5. *Тодоров Ц.* Семиотика литературы. Понятие литературы // Семиотика: Антология. Москва; Екатеринбург, 2001. С. 371–391.
6. *Лотман Ю.М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 774–788.
7. *Eagleton T.* Literary theory: An introduction. Oxford, 1983. P. 205 ff.
8. *Тюпа В.И.* Художественность // Дискурс. 1996. № 2. С. 205.
9. *Смирнов И.П.* На пути к теории литературы // Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 244.
10. *Кривонос В.Ш.* «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы: проблемы повествования. Воронеж, 1985. С. 3.
11. *Манн Ю.В.* Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М., 1969.
12. *Лотман Ю.М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс: Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 2000. С. 393–462.
13. *Эйхенбаум Б.М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969. С. 231–305.
14. *Дарвин М.Н., Тюпа В.И.* Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001. С. 277.
15. *Московский* телеграф. 1829. Ч. 26, № 8. С. 478.
16. *Кочеткова Н.Д.* Два издания «Московского журнала» Н.М. Карамзина // XVIII век. Сб. 19. СПб., 1995. С. 168–182.
17. *Вяземский П.А.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 2. СПб., 1878-1896. С. 14–15.
18. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 61.
19. *Дарвин М.Н.* Met' allela и di' allela в анализе последовательности текстов как проблема нарратива. // Критика и семиотика. 2002. Вып. 5. С. 91.
20. *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция: (Книжная лавка А.Ф. Смирдина). М., 1929. С. 330.
21. *Рейтблат А.И.* Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М., 2001. С. 117–127.
22. *Рак В.Д.* Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII века: (Иностранные источники, состав, техника компиляции). СПб., 1998. С. 7–27.
23. *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 147–163.
24. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М., 1997. С. 60–63.
25. *Дарвин М.Н.* Рукопись и книга в творческом сознании автора // Сибирский филологический журнал. 2003. № 1. С. 52–57.
26. *Лотман Ю.М.* Риторика // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 418–419.
27. *Мартынов И.Ф.* Книгоиздатель Николай Новиков. М., 1981. С. 70–113.
28. *Лотман Ю.М.* Очерки по истории русской культуры XVIII века // Из истории русской культуры. Т. 4 (XVIII – начало XIX века). М., 1996. С. 107.
29. *Карамзин Н.М.* О книжной торговле и любви ко чтению в России // Карамзин Н.М. Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 176–180.
30. *Акимова Н.Н.* Булгарин и Гоголь (массовое и элитарное в русской литературе: проблема автора и читателя) // Русская литература. 1996. № 2. С. 6.
31. *Коханова С.Б.* Н.М. Карамзин // Эстетические отношения искусства и действительности в литературе, критике, литературоведении и эстетике. Аннотированный указатель литературы. Тверь, 1993. С. 46–47.
32. *Булгарин Ф.В.* Публика // Сочинения: В 3 ч. СПб., 1836. Ч. 2. С. 390.
33. *Кривонос В.Ш.* Проблема читателя в творчестве Гоголя. Воронеж, 1981.
34. *Дарвин М.Н.* Met' allela и di' allela в анализе последовательности текстов как проблема нарратива // Критика и семиотика. 2002. Вып. 5. С. 79–91.
35. *Гиршман М.М.* Художественная целостность // Дискурс. 1997. № 3-4. С. 146.
36. *Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.* Символ и сознание. М., 1997. С. 67.
37. *Падучева Е.В.* Семантические исследования. М., 1996. С. 200.

38. *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 275.
39. *Европеец.* Журнал И.В. Киреевского. 1832. М., 1989. С. 19–20.
40. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л., 1975. С. 104.
41. *Сидорова М.Ю.* Грамматика художественного текста. М., 2000.
42. *Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю.* Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998. С. 29.
43. *Beaugrande R. de.* Information, Expectation and Processing: on Classifying Poetic Texts // Poetics. Vol. 7. March. 1978. № 1. P. 3–44.
44. *Большакова А.Ю.* Образ читателя как литературоведческая категория // Известия Академии наук. Сер. литературы и языка. 2003. Т. 62, № 2. С. 17–26.
45. *Самарин А.Ю.* Читатель в России во второй половине XVIII века: (По спискам подписчиков). М., 2000.
46. *Библиотека* для чтения. 1834. Т. 1. Отд. «Критика». С. 36–38.
47. *Лотман Ю.М.* Сотворение Карамзина // Лотман Ю.М. Карамзин. СПб., 1997. С. 238.
48. *Янушкевич А.С.* Русский прозаический цикл 1820-1830-х годов как «форма времени» // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. Кемерово, 1992. С. 22–23.
49. *Зубков Н.Н.* Иностранная литература в журнале «Вестник Европы» Н.М. Карамзина: (Структура журнала и позиция издателя) // Книга в системе международных культурных связей. М., 1990. С. 79.
50. *Лотман Ю.М.* К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина: (Проблема авторских примечаний к тексту) // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 2000. С. 228–229.
51. *Зыкова Г.В.* Проблема журнальной и книжной редакций русской прозы // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2003. № 4. С. 108.
52. *Марченко Н.А.* «Письма русского путешественника» в структуре «Московского журнала» Н.М. Карамзина // История литературы и художественное восприятие. Тверь, 1991. С. 94–101.
53. *Лотман Ю.М.* Поэзия Карамзина // Лотман Ю.М. Карамзин. СПб., 1997. С. 440.
54. *Левитт М.* Пасквиль, полемика, критика: «Письмо… писанное от приятеля к приятелю» (1750) Тредиаковского и проблема создания русской литературной критики // XVIII век. Сб. 21. Памяти Павла Наумовича Беркова (1896–1969). СПб., 1999. С. 62–72.
55. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 446–538.

УДК 82.09.

В.С. Киселёв

АРХИТЕКТОНИКА МЕТАТЕКСТА

Статья посвящена проблеме единства ансамблевых образований (метатекстов). Ансамбль интерпретируется как повествовательное целое, связанное сюжетными отношениями текстов (пространственными, временными, ассоциативными, каузальными или символико-архетипическими). Выявляются основные семиотические модели метатекста (мифологические, символические и эвристические) и рассматривается их влияние на интеграцию кумулятивного ряда.

Входя в мир взаимодействующих текстов, которым является ансамбль, читатель предполагает его смысловую упорядоченность и возможность целостного восприятия. Первым шагом на этом пути становится представление о метатексте как своеобразном сообщении, аналогичном по установкам формам повседневной коммуникации, т.е. имеющем автора-отправителя и организованном его интенциями, а также обладающем неким референтом и информационным кодом. Носитель же сообщения, конкретный нарратив, выступает здесь лишь посредником в контакте, реализацией авторской стратегии и первотолчком процесса рецепции. Растворение текста в коммуникации – необходимое звено создания и восприятия ансамбля, но столь же закономерен и обратный подход, подчеркивающий отграниченность и структурированность ансамблевого целого, именно он позволяет читателю выявить эстетическую составляющую метатекста, многочисленные сигналы которой он встречает на своем пути. Безусловно, насыщенность и выразительность этих сигналов может быть разной, в своеобразной «лестнице» метатекстов одни воспринимаются как обладающие большей художественной организованностью, таковы цикл и авторский сборник, другие меньшей – коллективный сборник и собрание сочинений, третьи же, как альманах и журнал, осознаются в качестве литературного целого постфактум, в широком контексте культуры.

В истории изучения литературных ансамблей наибольшее затруднение вызывало именно описание повествовательного единства, коммуникативная связность издания ощущается интуитивно и не во всех моментах текстуально закрепляется, тогда как нарратив необходимо, что называется, иметь перед глазами, а в данном случае очевидностью восприятия являются именно отдельные произведения с четко обозначенными началом и концом, всегда сигнализирующими об исчерпанности повествовательных импульсов. В наибольшей степени это касается прозаических текстов, вне зависимости от их жанра, даже наиболее тесно сцепленные

друг с другом, как в ситуации «текста в тексте», они предполагают ощущение дискретности, нарративного разрыва. Закономерно, что лишь немногие из прозаических метатекстов обращали на себя особое внимание литературоведения, для этого они должны были обладать дополнительными знаками единства, ориентированными обычно на традиционные повествовательные формы, например романные (лермонтовский «Герой нашего времени») или новеллистические («вечера» с рамочной ситуацией-новеллой). В остальных же случаях срабатывало убеждение, что «циклизация в прозе всегда более искусственна» [1], поскольку здесь «художественный мир <...> заключен в прочные границы сюжета и героев, труднопроницаемые для других художественных миров» [2]. Лишь накопление значительного историко-литературного материала вкупе со становлением нарратологии, расширившей представление о круге внутритекстовых и межтекстовых связей, позволило прийти к выводу прямо противоположному, утверждающему примат повествовательного уровня, на первых порах, однако, только для тесных беллетристических единств. Так, по наблюдениям Л.Е. Ляпиной, цикл, одна из данных форм, «обнаруживает противоречие <...> между синтагматической природой повествовательного произведения и парадигматическим способом циклового выражения», и «разрешается этот конфликт на уровне внешней формы, т.е. текстово-речевом» [3].

«Возвращение» нарративу структурообразующих функций в прозаическом целом повлекло за собой перестройку всей системы анализа: если при рассмотрении лирических циклов на первое место выдвигалась семантика (единая концепция и общий контекст) и репрезентирующая ее парадигма мотивов, то для беллетристики самым ощутимым моментом становилась синтактика, сюжетное и композиционное пространство текста, отправляясь от которого возможно было реконструировать смысловое целое ансамбля. В этом плане показателен, например, методологический поворот М.Н. Дарвина от сомнений в органичности прозаического метатекста на фоне цикла лирического (см. вышеприведенную цитату) – к применению нарративного анализа, захватывающего в свою сферу как произведения прозаические, так и поэтические – в журнале или альманахе. Следствием резкого расширения круга рассматриваемых литературных явлений стал переход с жанрового на дискурсивный уровень, теперь ансамбль мог объединять разные типы текстов и, соответственно, становился скорее «матрицей» текстопорождения, координатором интенционального пространства, нежели исторически сложившейся и локальной системой средств художественного завершения, т.е. жанром. М.Н. Дарвин придал новую силу мысли В.Б. Шкловского о ведущей роли в журнале, понятом как наиболее свободная форма текстового единства, неожи-

данных соположений «литературного» и «внелитературного»: «В самом деле, статья, стоящая рядом с куском романа и хроникой, для человека, привыкшего к восприятию большой литературной формы, дает новое впечатление» [4].

Вопрос о художественном целом для журнала, действительно, разрешается в коммуникативном плане, в плане «привычки к восприятию», но предпосылкой его постановки является нарратив, целенаправленная рядоположенность текстов. Эта идея развивается М.Н. Дарвиным в русле представлений современной нарратологии о сюжетности (интриге) и распространяется на ансамблевые образования, где «текст становится равным (сюжетному. – *В.К.*) эпизоду за счет обретения им целостности ценностного обобщенного взгляда на мир» [5]. При таком подходе метатекст может рассматриваться в качестве коммуникативного события, переводящего для читателя некую выделенную, но неупорядоченную конфигурацию произведений, следующих друг за другом (met' allela), в обладающую определенной каузальностью композицию (di' allela).

Предложенная ученым интерпретация ансамблевого нарратива достаточно многозначна, сам М.Н. Дарвин конкретизирует ее на материале пушкинского «Современника» в плане мотивной связи между отдельными текстами журнала и соотношения кругозоров, которыми обладают субъекты общения (автор-редактор и читатель). Между тем, думается, литературный ансамбль обладает имманентной сюжетностью, которую можно рассматривать самостоятельно, не сводя на другие уровни художественной структуры. Разумеется, категория сюжета здесь будет приобретать особое звучание, что отмечает и М.Н. Дарвин относительно термина «интрига»: «Повествование в серии текстов (ансамбле текстов) обладает возрастанием семиотического и символического уровней коммуникативного события и освобождением от занимательных деталей рассказа» [5]. Тем не менее основное качество сюжетности, формирование целенаправленного повествовательного движения, сохраняется и в ансамбле, хотя здесь выявление общего вектора требует определенных усилий, в первую очередь подразумевающих переход с жанрового на дискурсивный уровень. Сюжет метатекста – это не эмпирически наблюдаемое (линейное) развитие событий или рассказа о них, скорее, это «виртуальная модель» нарратива, подлежащая конкретизации в каждом конкретном произведении, в ее рамках возможно сосуществование нескольких (или многих) параллельных направлений, и переключение между ними также является одной из функций модели – стоит вспомнить точку зрения Б.О. Кормана, который, определяя место сюжета в повествовательном целом, приходит к выводу об отсутствии в произведении внесюжетных единиц: «О них можно говорить лишь применительно к дан-

ному сюжету, но не к произведению в целом. То, что является внесюжетным элементом для данного сюжета, обязательно выступает как элемент другого сюжета <...> Произведение представляет собой единство множества сюжетов разного уровня и объема» [6]. Таким образом, метатекстовая нарративная «модель» задает не сюжет, а сюжетность и определяет повествование во взаимосвязи «движения изображаемого объекта и движения изображающей формы» [7].

Первые опыты описания ансамблевой сюжетности были предложены в рамках цикловедения И.В. Фоменко, остановившегося на трех наиболее распространенных в лирике типах композиционной организации [8, 9]: первый задан движением во времени / пространстве (например, цикл-путешествие или хроника), второй определен логикой духовного развития личности и «воссоздает иллюзию традиционной сюжетной ситуации – чаще всего это сюжет "интимного романа"» [8. С. 118], третья модификация реализует ассоциативную связь и опирается «на закономерности субъективно-авторского сознания», «крайнее свое выражение этот тип композиции получает в построении текста по законам музыкальной формы» [8. С. 120]. Нельзя не заметить, что выявленные ученым сюжетно-композиционные схемы цикла воспроизводят основные виды сюжетности как таковой: пространственно-временной, каузальный и ассоциативный (последний может рассматриваться в качестве связи, задающей переходы между различными состояниями сознания, т.е. организующей последовательность ментальных событий, ее единицами, по В. Шмиду, являются «эквивалентности» (тематические и формальные), которые становятся основным структурообразующим фактором линейного развертывания нарратива в орнаментальной прозе с ее «повышенной ощутимостью повествовательного текста как такового» [10]).

Сюжет литературного ансамбля, безусловно, подпадает под их влияние, и примеры явной ориентации на какую-либо из перечисленных координат достаточно часты. Так, сюжет движения реализуется в циклах путевых очерков, и, введенные в ткань метатекста, они либо лейтмотивно связывают повествовательное целое («Московский журнал» и «Аглая» Н.М. Карамзина), либо определяют его полностью («Фантастические путешествия барона Брамбеуса» О.И. Сенковского); в более статичном плане, акцентирующем лишь единство локуса, пространственные моменты скрепляют разнообразные собранные и несобранные циклы (от «ливонских» повестей А.А. Бестужева до «Миргорода» Н.В. Гоголя). Сюжет временной, хроникальный также широко используется, более того, он является структурообразующим для всех периодических изданий, становящихся с конца XVIII в. подлинными летописями эпохи; на временной последовательности в узком смысле построены многие исторические

циклы, например «Славенские вечера» В.Т. Нарежного или «Византийские легенды» Н.А. Полевого. Причинно-следственные отношения менее свойственны ансамблевым структурам, поскольку превращают свободное единство в тесное повествовательное целое, но и они встречаются достаточно часто – в некоторых циклах «вечеров» с общим сюжетным пространством рамы и вставных текстов, как в «Вечерах на Карповке» М.С. Жуковой (см. в особенности финал цикла), или в циклах с единым героем, как в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Наконец, отождествление прозаического текста с музыкальным произведением – излюбленная метафора романтиков, и на ассоциативных связях и мотивных перекличках построено такое неординарное произведение, как «Русские ночи» В.Ф. Одоевского.

И все же сюжетность ансамбля к перечисленным типам повествовательных отношений не сводится. Ассоциативная, каузальная или пространственно-временная схемы базируются на том, что целенаправленное соположение некоторых элементов вызывает в сознании воспринимающего стремление их связать, т.е. реконструировать событийную цепь или движение субъективной мысли/чувства на основании неполных сведений, определенных возможностью опущения некоторых «промежуточных» звеньев. Сам же процесс реконструкции не исчерпывается референтной составляющей, он представляет собой особую мыслительную операцию (ср. использование данных схем в логике). Но было бы ошибочным придавать ему и статус только ментального, идеального явления, это скорее реализация определенной формально-смысловой модели в некоем культурном пространстве, в сильнейшей степени предопределенная тем набором архетипических форм, которые упорядочивают различные дискурсы. Иначе говоря, чтобы стать нарративным фактором, ассоциативная, каузальная или хронотопная связь должны воплотиться в некие более или менее твердые сюжетно-образные формы, довлеющие ряду жанров или даже текстам данной культуры в целом. В отдельном произведении эти опосредующие моменты чувствуются менее, поскольку поглощаются событийным и речевым потоком повествования, насыщенным множеством конкретных сцеплений, но в ансамбле они становятся, с нашей точки зрения, структурообразующими.

Тому есть несколько резонов. Само представление о сюжетности предполагает наличие ряда ситуаций/речевых фрагментов и объединяющей их системы координат: «Выделение событий – дискретных единиц сюжета – и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью – с другой, составляет сущность сюжета» [11]. Ю.М. Лотман закономерно детерминирует данный акт сюжетопорождения «языком» культуры, позволяющим вычленять отдельные элементы реально-

сти и конструировать из них осмысленное целое. В этом плане ансамбль становится серьезной гносеологической проблемой, поскольку он в подавляющем количестве случаев предполагает неоднородность выделяемых единиц, их несводимость друг к другу, даже если принять каждое произведение в нем за цельное событие, – это могут быть референтные нестыковки, различия жанров и дискурсов, противоречия «кодов» тех или иных искусств и т.п. Чтобы примирить их, мало только логической схемы, нужна система устоявшихся культурных конвенций, сближающая удаленные сферы и формирующая из их фрагментов новое единое смысловое поле – по иерархическому, знаково-репрезентирующему или другому принципу. Это как раз пресловутое «возрастание семиотического и символического уровней коммуникативного события», о котором говорил М.Н. Дарвин применительно к ансамблевой сюжетности.

Как представляется, набор метатекстовых повествовательных архетипов не может быть слишком велик, важнейшие из них приходят из мифа, например метафора «мир/человек» или «изменение мира/человеческая жизнь» (рождение – зрелость – смерть). Первая из них опосредует пространственную логическую модель сюжетности, вторая – временную, воспроизводя «естественное» для человека, инстинктивно осуществляемое структурирование событий. По наблюдениям Л.С. Яницкого, единство ансамбля могут задавать и такие мифологические архетипы, как «колесо, змея, кусающая свой хвост, спираль, цепь, круг, кольцо, яйцо, шар, сфера» [12], но, думается, эти метафоры в большей степени ориентированы на семантику, нежели на уровень сюжета, и реализуются в мотивно-образной связи текста.

Культурной протоформой метатекста, пришедшей из более близких времен и получившей широкую распространенность в эпоху Античности и Средневековья, следует, видимо, считать метафору «мир/текст» и ее конкретизации в образно-композиционных схемах «азбуки», «сада», «лабиринта». Они уже имеют литературную направленность и отчетливо моделируют определенные ансамблевые структуры, например антологию («цветник»), энциклопедию-азбуковник и др., что оказывается возможным благодаря «тотальному символизму» (С.С. Аверинцев) мировосприятия, акцентирующему не только уровень событий, но и их повествовательной репрезентации в системе ассоциативных связей. Л.И. Сазонова, в частности, отмечает широкую распространенность указанных форм в западноевропейских и восточнославянских странах в эпоху барокко и их существование в русской культурной среде (например, масонской и духовной) вплоть до начала XIX в. [13].

Культура Нового времени также создает свои метатекстовые архетипы, опираясь, конечно, на наследие предшествующих эпох. Они, в соот-

ветствии с динамическим и, в пределе, каузально-историческим характером современной европейской ментальности, нацелены на индивидуализированные нарративные последовательности, причем предполагают их сопоставление, оценку и даже обсуждение. Важнейшая цель данных структур – поиск смысла, не данного в событиях или поступках в готовом виде, а выступающего итогом самоопределения личности и всегда сопровождающей его рефлексии. В этом свете показательны наблюдения А.С. Янушкевича об эвристическом характере романтической циклизации [14], которые можно обоснованно распространить на более широкий круг явлений, от метатекстов Возрождения (Боккаччо, Монтень) до просветительских проектов («Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» Дидро – Д'Аламбера, «Московский журнал» Карамзина). К числу таких ансамблевых архетипов мы склонны относить авантюру, эксперимент и дискуссию, связанные принципом игрового миромоделирования. Их наиболее адекватной реализацией выступает новеллистический цикл, очень часто сопрягающий все указанные протоформы: спектр сюжетов с непредсказуемыми финалами и опорой на инициативу героя, сознательную установку целого (в плане концепции личности, предпочтительных фабул, стиля и т.п.) и ее экспериментальное погружение в определенную событийную / речевую среду, наконец, диалог по поводу текстов между героями (в рамочной ситуации) или в общении автора и читателя. При широкой распространенности в беллетристике данные схемы, однако, ощутимо организуют и журнально-альманашное целое (ср. эвристическое начало «Московского вестника»), а также различные сборники (например, циклы и собрание сочинение В.Ф. Одоевского).

Накладываясь на логические модели сюжетности, ансамблевые архетипы создают возможность для широкого варьирования структуры. Если узко понятый сюжет, ассоциативный, каузальный или пространственно-временной, детерминирует референтный уровень метатекста (выделение и затем сцепление событий), то протоформа, являясь конвенциональным образованием, придает ему единый смысл. Только действуя совместно, они порождают в повествовательном акте нарратив, представляющий собой взаимопересечение «истории» и ее репрезентации (Ж. Женетт). Эти два плана своеобразно центрируют повествование, позволяя состояться ансамблю как предельно свободной и открытой форме, в его рамках различные произведения, даже не имеющие нарративного характера, вводятся в единую систему координат.

Важность этого синтеза можно проиллюстрировать на примере «текста в тексте». Если обратиться к такому синкретичному произведению, как роман-цикл В.Ф. Одоевского «Русские ночи», в котором рамочное повествование перемежается вставками философских трактатов, повес-

тей, публицистических фрагментов и т.п., то одной из наиболее трудных задач для его чтения и интерпретации становится примирение референтных и жанровых противоречий, вернее, нахождение их общего вектора. С исследовательской – рефлексивной – точки зрения она решается через подбор дифференцирующих и сближающих жанрово-тематических аналогий, для читателя же, озабоченного ориентацией непосредственно в тексте, важнее сама структура смыслопорождения, создающая нарративную непрерывность. И несмотря на то, что отдельные фрагменты, публиковавшиеся ранее поодиночке, контрастируют друг с другом на событийном или дискурсивном уровне, диалог основных персонажей, построенный по эвристической схеме (дискуссия + эксперимент), создает новую композиционно-смысловую обстановку, меняющую тип исходных текстов и характер их «историй»: философское рассуждение остается здесь философским рассуждением, т.е. анарративным целым, однако в общении автора и читателя оно маркируется в повествовательном качестве и тем самым работает на формирование романного образа действительности.

На эту особенность метатекста изменять жанровый статус входящих в него произведений исследователи обратили внимание давно. А.С. Янушкевич, в частности, магистральным путем в развитии сентиментального и романтического цикла обоснованно считает формирование интегративного нарратива [15]. Думается, если принять во внимание механизмы трансформации нарративного ряда в целостность, репрезентирующую определенный мирообраз, образцы которых дают уже анфиладные жанры Древней Руси (см. следующую статью), представление об интегративном начале ансамбля можно расширить. Кумулятивное повествование «исходит из эмпирического многообразия мира, отсутствия в нем предустановленных связей. Единство возникает временно, благодаря случаю и инициативе героя. Поэтому любое событие может стать Началом-причиной» [16]. Так происходит и в ансамбле, где исходным пунктом будет присоединение текстов, инициированное неким сюжето- и смыслообразующим импульсом (ср. мнение Ю.М. Лотмана о структурообразующей функции начала для целой группы жанров, в том числе летописи и современного журнала [17]). Начало является абсолютно сильной нарративной позицией в метатексте, заявляя программу издания, его коммуникативную стратегию, жанровые ориентиры или вводя образ рассказчика, рамочную ситуацию, центрального героя (героев) и т.п.

Но кумулятивная схема не может выступать в ансамбле во всей своей чистоте, поскольку в ее рамках «значение первопричины снимается возвратом действия к прежнему направлению или прямо к той точке, с которой началось отклонение» [16. С. 49]. В метатексте нарратив необратим, исходный импульс сразу подвергается трансформации, разворачиваясь не

только по присоединительно-синтагматической, но и по парадигматической линии. Первая ориентирована на логическую схему сюжета, вторая – на ансамблевый архетип, как правило, они воспринимаются синкретично, но могут вступать и в иерархические отношения, выступая доминантой друг по отношению к другу. Так, для периодических изданий с ослабленной функцией конца (ср. летописи) координаты восприятия задает временная последовательность текстов, направляющая на поиск линейных (хронотопных и каузальных) сюжетов. Для коллективных сборников, предстающих как книга, приматом становится пространственная упорядоченность (в графическом смысле [18–19]), при которой метатекст разделен границами индивидуальных кругозоров на тематические и жанровые зоны. Для авторских циклов и сборников доминантой выступает, напротив, ансамблевый архетип с его парадигматическими связями. Таким образом, во всех указанных случаях разомкнутость кумулятивного ряда текстов совмещается с необратимым движением повествования, воссоздающим определенный мирообраз, жанровый для традиционалистских литератур или индивидуально-авторский для литературы нового времени.

Для русской прозы, вступающей во второй половине XVIII в. на нетрадиционалистский путь развития, это предполагало особый вопрос о субъективности как организующем центре повествования и ее влиянии на созидаемую картину действительности. Приоритеты здесь расставляла тяга к эпосу, к большим и «объективным» нарративным формам, но в новой системе координат эпос мог состояться только через авторский поиск, т.е. через кумуляцию и интеграцию отдельных эпизодов-впечатлений в свете индивидуального рефлексивного начала [15]. Закономерно, что для сентиментально-романтического ансамбля основной проблемой становится текстовая замкнутость. Возможным способом ее решения выступала либо членимость текста на отдельные единицы (сюжетные эпизоды / речевые фрагменты), рекомбинируемые в новой смысловой последовательности, либо изменение функции жанрово-повествовательного целого, когда оно бралось во всей полноте, но трансформировалась его структура.

В ансамбле конца XVIII – первой трети XIX в. с его закрытым «авторским» типом произведений эти операции были возможны лишь в минимальной степени и только для особой инстанции – редактора. Так, В. Зильбер приводит ряд примеров из редакторской практики О.И. Сенковского, связанных с установкой на переформирование художественных текстов в русле единых ансамблевых требований, и приходит к выводу, что она «преследовала очень определенные цели – совершенной композиционной построенности прозы» [20], выпрямляющей и мотивирующей сюжет произведений. Тем не менее даже вне журнала сам принцип рефлексив-

ной деконструкции сохранил свою актуальность и вступает в действие при создании сложных жанрово-повествовательных целых, кумулирующих отдельные тексты. Ансамбль не является строго телеологическим нарративом, предполагая лишь равновесие между центростремительными и центробежными тенденциями. Отдельный текст здесь сохраняется как целое, но происходит его семантическое расслоение на моменты, осознаваемые как центральные, ключевые, и моменты периферийные, играющие роль расширения и корректирования основной нарративной линии. Примером такой структуры может служить авторский «несобранный» цикл и собрание сочинений (от М.Н. Муравьева до О.М. Сомова), где жанровые и концептуальные доминанты достаточно ярко выражены, но не находят однозначного повествовательного закрепления в рамках логических моделей сюжетности или ансамблевых архетипов. Противоречивость этих единств достаточно высока и является конструктивным фактором восприятия, они репрезентируют сферы действительности или коммуникативные ситуации, которые осмысливаются как дискретные (ср. разрушение связей в общении в «петербургских» повестях Гоголя).

Метатекст эпохи сентиментализма и романтизма не стремился, таким образом, к тотальной повествовательной слитности, балансируя между двумя тенденциями. Первая предполагала дробление нарратива на фрагменты [21–24], обладающие высокой степенью цельности и возможностью перекомбинирования, вторая, производная установки на универсализм, акцентировала жанровую синкретичность текста, благодаря которой он легко менял свою функцию в том или ином объемлющем целом (см. выше). Следствием этих тенденций явилось внутреннее многообразие повествования, не редуцируемое автором (авторами), а, напротив, подчеркиваемое. По справедливому замечанию В.Ш. Кривоноса, которое обоснованно можно перенести на более широкий в историческом и жанровом плане ряд произведений, «не случайно стоящие у истоков новой русской прозы «Повести Белкина» Пушкина и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя явили собою своего рода лабораторию приемов и способов повествования и наглядно показали сам процесс повествования» [25]. Разнообразие ансамблевых форм от цикла до журнала свидетельствует, насколько тесно связана в литературе конца XVIII – первой трети XIX в. проблема архитектоники, осмысленной выстроенности метатекста с ощущением подвижности нарратива.

На языке сентиментально-романтической эстетики это ощущение часто выражалось через музыкальные аналогии, ориентированные на субъективную сторону произведения, на единство авторского сознания. Художественное целое мыслилось единством субстанциональным, глубинным и не предполагало обязательной логики событий, довольствуясь ло-

гикой эмоциональной и интеллектуальной. Закономерно, что ослабление сюжетности, в том его понимании, какое предполагал традиционный нарратив, и главенство в прозаическом целом повествовательного начала, отражающего субъективное видение автора и, соответственно, поддающегося более свободному переформированию, стало открытием западноевропейской и русской прозы конца XVIII – первой трети XIX в. Бурный взрыв циклизации в пору утверждения в литературе личностного сознания был, однако, следствием и того факта, что ансамбль способен укрупнять контекст, переводить частное (субъективное) во всеобщее (объективное). Архитектоника метатекста явилась своеобразной моделью ориентации личности, осознавшей свою уникальность, в универсальном целом бытия, законы которого постигаются в индивидуальном поиске.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Сапогов В.А.* Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980. С. 90.
2. *Дарвин М.Н.* Цикл // Литературная учеба. 1985. № 2. С. 228.
3. *Ляпина Л.Е.* Циклизация в русской литературе 1840 – 1860-х гг.: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1995. С. 7.
4. *Шкловский В.Б.* Журнал как литературная форма // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. СПб., 2000. С. 224.
5. *Дарвин М.Н.* Met' allela и di' allela в анализе последовательности текстов как проблема нарратива // Критика и семиотика. 2002. Вып. 5. С. 80.
6. *Корман Б.О.* О целостности художественного произведения // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. 1977. Т. 36, № 6. С. 509.
7. *Цилевич Л.М.* Сюжетность как литературоведческая категория // Сюжет и художественная система. Даугавпилс, 1983. С. 8.
8. *Фоменко И.В.* О принципах циклической организации в лирике // Миропонимание и творчество романтиков. Калинин, 1986. С. 110–124.
9. *Фоменко И.В.* Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 93–95.
10. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 261.
11. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. М., 1999. С. 238.
12. *Яницкий Л.С.* Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре // Критика и семиотика. 2000. Вып. 1–2. С. 171.
13. *Сазонова Л.И.* Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII века). М., 1991. С. 171.
14. *Янушкевич А.С.* Русский прозаический цикл 1820-1830-х годов как «форма времени» // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. Кемерово, 1992. С. 20–25 и сл.
15. *Янушкевич А.С.* Русский прозаический цикл: нарратив, автор, читатель // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С. 97–107.
16. *Тамарченко Н.Д.* Принцип кумуляции в истории сюжета: (к постановке проблемы) // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986. С. 53.
17. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 207–208 и сл.
18. *Гончарова Н.А.* Композиция и архитектоника книги // Книга как художественный предмет. Ч. 2: Формат. Цвет. Конструкция. Композиция. М., 1990. С. 291–399.

19. *Нёт В.* Текст как пространство // Критика и семиотика. 2003. Вып. 6. С. 38–50.
20. *Зильбер В.* Сенковский (Барон Брамбеус) // Русская проза. Л., 1926. С. 182.
21. *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 54–76, 317–322.
22. *Тынянов Ю.Н.* Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. С. 200–214.
23. *Грешных В.И.* Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л., 1991. С. 5–43.
24. *Вайнштейн О.* Язык романтической мысли: О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994. С. 41–53.
25. *Кривонос В.Ш.* «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы: проблемы повествования. Воронеж, 1985. С. 3–4.

УДК 82.09.

В.С. Киселёв

МЕТАТЕКСТ КАК НАРРАТИВНОЕ ЦЕЛОЕ: ЭЛЕМЕНТЫ И СТРУКТУРЫ

Отталкиваясь от нарратологической интерпретации категории интертекста, данной Ж. Женеттом, и трактуя метатекст (составной текст) как интертекстуальное образование, автор статьи производит обзор различных типов межтекстовых связей, обеспечивающих повествовательное единство литературного ансамбля. Архетипом, порождающим ансамблевые целые, предлагается считать метафору «мир – текст/книга» (в ее современном эвристическом понимании). В работе выявляются основные способы ее нарративной репрезентации от наиболее формальных (соотношение текстовых объемов) до смысловых (лейтмотивы). Особое внимание обращается на элементы паратекста, являющиеся интегральным знаком ансамбля.

Литература ориентирована в своей основе на уникальность и отдельность, на создание произведений, которые замкнуты в границах и словесного ряда, и художественного мира. Именно поэтому вопрос о метатексте возникает в литературоведении достаточно поздно, по крайней мере, в плане теоретическом. Презумпция целостности, наследие классической эстетики, заставляет подходить к любому художественному тексту как явлению интегральному, имеющему единый смысл и специфическую связность. Это невольно входит в само представление о художественности: тексты составные, например сборники или журналы, могут быть осмыслены в качестве специфически литературных только при постулировании их внутреннего единства, в противном случае они выталкиваются из сферы эстетического и соположение их частей воспринимается как обусловленное посторонними (техническими, ситуативными, прагматическими и т.п.) факторами. Только в рамках постклассической эстетики возникли попытки нарушить эту «железную» закономерность и осмыслить поэтический текст как более сложный феномен, не вписывающийся в представление об имманентной целостности произведения. Показательно, например, мнение Р. Барта о невозможности самого существования произведения вне системы вербализованных смыслов, инициированных данным текстом, т.е., по сути, вне литературного окружения [1. С. 414–415]. Это представление послужило импульсом к дальнейшей разработке проблемы межтекстовых отношений, произведенной Ж. Женеттом [2], и в итоге позволило сделать художественный ансамбль объектом самостоятельного литературоведческого рассмотрения.

На свойство метатекста быть одновременно открытой и закрытой структурой исследователи обратили внимание достаточно давно, хотя и ограничили эту особенность ранними стадиями развития литературы.

Так, Д.С. Лихачев, характеризуя систему жанров древнерусской словесности, отмечал: «Понятие произведения более сложно в средневековой литературе, чем в новой. Произведение – это и летопись, и входящие в летопись отдельные повести, жития, послания. Это и житие, и отдельные описания чудес, "похвалы", песнопения, которые в это житие входят. Поэтому отдельные части произведения могли принадлежать разным жанрам» [3. С. 75]. Несмотря на явное различие в понимании художественного целого, в том числе на жанровом уровне, между средневековой и новой литературой, наблюдения Д.С. Лихачева имеют принципиальное значение для понимания ансамблевого нарратива как трансисторической формы. Это было подчеркнуто И.В. Силантьевым, исходящим из полижанровой природы современных метатекстов, в которых художественные тексты, целостные и замкнутые в своих индивидуальных границах, вполне могут соседствовать с произведениями открытого типа, научными, информационными и т.п., легко проницаемыми для других текстов во всей их инаковости. Наиболее близкой аналогией к средневековым формам признаются ученым объединения текстов последнего типа: «Именно в пространстве современных функциональных литератур тексты в полной мере образуют "ансамбли", в которых каждый звучит самостоятельно и полноправно» [4. С. 120]. Тем не менее новая художественная литература также находит свои способы ослабления жанровой замкнутости, и охарактеризовать их можно, принимая к сведению опыт предшествующей традиции.

Как отмечал Д.С. Лихачев, древнерусская словесность предполагала двойную упорядоченность повествования – на предметно-тематическом и функциональном уровне: на первом воссоздавался эмпирический облик явления или события, второй организовывал репрезентацию с точки зрения определенного этикета, имеющего как структурное (литературное), так и прагматическое (внелитературное) измерение [5]. В рамках этой художественной системы конкретный текст выступал не самоценным, замкнутым в своих границах образованием, а местом встречи интенций, направленных вовне – либо на единство описываемого предмета, либо на единство коммуникативной ситуации. И в том и в другом случае он оставался лишь вариантом, подлежащим конкретизации в объемлющем целом, разворачиваясь в систему редакций или включаясь в состав «жанра-сюзерена». Последний, можно сделать вывод, представлял собой нечто полное, оперирующее с широким, но не безграничным референтным пространством и вписанное в целостную этикетную сферу. Именно за обобщающими жанрами, стоящими на высшей ступени жанровой иерархии, закреплялось миромоделирующее значение (ср. их кодифицирующую функцию в XVI в.). Показательно, что завершающий этап русского Средневековья порождает новый тип сборников неустойчивого состава, в ко-

торых действительность предстает «пестрой», а этикетность вытесняется индивидуализированным стилем.

Метатекст Нового времени является генетическим преемником древнерусского, это можно подтвердить рядом частных аналогий, например повышенной значимостью института редактирования и наличием у многих его текстов нескольких вариантов, завуалированностью личностного начала (для коллективных изданий), тесной зависимостью от существующих конвенций восприятия (своеобразного этикета), исключительной ролью коммуникативного (функционального) уровня и т.д. Но важнее всего здесь, пожалуй, заявленные уже летописями, хронографами, патериками, торжественниками и другими ансамблевыми жанрами принципы перевода количественных (кумулятивных) моментов в качественные.

Для средневековых текстов с их подвижной организацией демонтаж сюжетного целого на отдельные эпизоды и последующее их встраивание в метасюжеты, например летописные или хронографические, или вычленение повествовательных фрагментов и затем их реаранжировка в составе других жанровых единств, ср., например, жития в прологах и минеях, были процессами естественными, они компенсировались традиционностью мирообраза жанра-сюзерена и его нарративной репрезентации, на фоне которых наличие отдельных сюжетных нестыковок, жанровых различий и концептуальных разночтений не осознавалось как диссонанс и признак низкого уровня текста (ср. противоречивость как неотъемлемое качество летописного повествования [6. С. 48–52 и 60–61]). Схожую логику обращения с повествовательным материалом демонстрирует и литература XVIII в.: еще лишенная исторического подхода к произведению и внимания к индивидуально-авторской позиции, она допускает в широких масштабах компилирование различных источников, кумуляцию сюжетов или монтаж повествовательных фрагментов, недаром актуальным вопросом для многих изданий этого периода является определение круга прямых или опосредованных заимствований, без учета которых невозможно установить степень авторской переработки чужих текстов, иногда очень высокой и порождающей тесные единства [7. С. 280–295]. Благодаря последнему проза XVIII столетия формирует уже иной, переходный от открытого к закрытому тип произведения.

Представление об уникальности художественного текста (функциональные тексты осознаются в этом качестве значительно позднее) формируется в русской традиции под влиянием эстетики сентиментализма и затем романтизма, ориентированных на своеобразие авторского мировидения и его повествовательной репрезентации. Это стимулировало творческий поиск, не позволяя встать на путь эклектики и требуя сбалансированности произведения на всех уровнях – от концептуального до стиле-

вого. В соответствии с возрастанием индивидуальной структурности текст начинает восприниматься как герметичный, он уже не может быть вмонтирован, полностью или фрагментами, в то или иное художественное целое без дополнительной мотивации, ослабляющей разделительную функцию границы. Для ансамбля это оборачивается интенсификацией различных типов межтекстовых связей, обозрению которых мы и посвятим настоящую статью.

Любое литературное произведение – это смысловое целое, но единственно воспринимаемым носителем данного смысла является текст, он определяет своей структурой вектор рецепции и задает координаты созидаемой в нем и через него картины мира. Применительно к ансамблю отношения «смысл – текст» реализуются своеобразно и требуют конкретизации: содержательной стороной здесь будет архитектоническое целое (логически и архетипически упорядоченная репрезентация определенного мирообраза, см. предыдущую статью), а его носителем выступает такой многозначный артефакт, облеченный комплексом символических коннотаций, как книга (см. постановку проблемы о «книжном» характере ансамбля от эпохи барокко [8. С. 27–31] до модернизма [9. С. 112], [10. С. 124–130]). Исключением здесь являются лишь немногие литературные ансамбли, например газеты, но и они осмысляются на фоне существующей «нормы». Книжный вариант существования накладывает на структуру ансамбля особый отпечаток: содержательно «виртуальный», даже «виртуальный в квадрате», если сравнивать с отдельным произведением, он реализуется в предельно материальной оболочке; более того, носителем его становится предмет физического мира, правда, специфический, но наделенный всеми полагающимися признаками – объемом, цветом, массой и т.п. Д.С. Лихачев, уподобляя ансамбли средневековой словесности архитектурным анфиладам, безусловно, отталкивался от этой пространственной интуиции, она властно вторгается в читательское восприятие, вольно или невольно построенное как движение через ряд знаковых объемов. Хотя, конечно, не физические свойства определяют книгу-метатекст. Книга – принадлежность культурного поля, и оппозиция природа/цивилизация в сильнейшей степени задает ее статус, превращая из материального предмета в символический объект, созданный творческой волей человека.

Общеизвестно, какое значение в истории словесности от Античности до постмодерна играет символика тождества «мир/текст». Если вместо текста подставить книгу, то данный образ можно рассматривать в качестве своеобразного праисточника повествовательной структуры ансамбля, причем разворачиваться он может и в уподобление мира книге, и в представление о книжном целом как некоем микрокосме. Оба момента опять же наиболее адекватно реализовала средневековая традиция (см. о космологической

символике средневековой книги [11. С. 192–220; 12. С. 116–131]), в рамках которой рукописная книга являлась сложно устроенным организмом, совмещающим текстовый, изобразительный, декоративный, даже, употребляя аналогию Л.И. Сазоновой, «архитектурный» моменты [13. С. 117–120]. Благодаря своей уникальности этот артефакт сам приобретал характер произведения искусства и мог организовывать художественный смысл.

К типографской книге, какой она становится в секулярной традиции, уподобление «мир/текст» применимо в значительно меньшей степени. Момент технологичности в производстве и унифицированности в оформлении ослабляет символические составляющие книжной формы; если теперь она и является знаком, то направленным на репрезентацию не столько бытия, сколько духовно-интеллектуальной деятельности человека по его постижению. Современная книга эвристична, ее назначение – быть посредником в коммуникации и передаче информации. Этот новый статус трансформировал и нарративную составляющую: книга средневековая панорамна и организована средствами пространственными (что облегчает многократное возвращение к тексту), книга XVIII в. уже динамична и предполагает пространственно-временное восприятие, которое в пределе реализуется в каузальных связях. Ансамблевое повествование, таким образом, может теперь состояться, только задействуя метакоординаты книжной структуры, выдвигающие на первый план логику – в расположении текстов и их взаимной координации, но, главное, в последовательности, благодаря которой книжный ряд из обратимого становится необратимым (исключая специфические издания вроде энциклопедий).

Если немного выйти за пределы нашей темы, то необходимо заметить, что художественную логику ансамбля невозможно рассматривать, не учитывая оформительской и изобразительной составляющей. Многие разновидности метатекста вообще немыслимы без активного использования пространственных конфигураций, подчеркивающих иерархию и семантику произведений (газета), без иллюстраций / фотографий (газета, журнал), без живописных (альбом) и графических компонентов (все виды ансамблей). Применительно к XVIII и началу XIX в. можно вспомнить в этом плане о генетических связях альманаха и литературного альбома [14] и о такой форме, как лубок [15, 16], являющихся «высокой» и «низовой» разновидностями изобразительно нагруженного текста. Для художественной литературы изобразительно-оформительская сторона также была важна, о чем свидетельствует развитая традиция виньеток, символических обложек, живописных или графических иллюстраций и т.п. (ср. «Полярную звезду» и другие альманахи) [17], а свое логическое завершение синтез словесного, изобразительного и книжного искусств нашел в таком феномене, как авторское издание, подобное книгам Э.Т.А. Гофма-

на (в России этот тип издания смог состояться позже и получил распространение только к концу XIX в. (преимущественно в лирике) [18]). Не имея возможности рассмотреть экстралитературные компоненты более подробно, обозначим лишь их базовые функции: в ансамбле они либо служат совокупными интегральными знаками издания, либо подчеркивают общность предлагаемых текстов единообразием их облика, либо выделяют структурно и семантически важные моменты текстов (составляя вместе особый изобразительный ряд-ансамбль, иногда нарративного характера, ср. лубок).

Ансамбль обнаруживает двойственность произведения, обозначенную Ю.М. Лотманом как противоречивое стремление одновременно отвлечь события от повествования и растворить их в нем (миф vs нарратив) [19. С. 206], при этом целостность метатекста задается первой тенденцией, но его структура – второй. Показателем же этой структурности служит разграниченность, разделенность: «Поскольку иерархия уровней позволяет говорить о доминирующем положении тех или иных границ (границы главы иерархически доминируют над границей строфы, граница романа – над границей главы), открывается возможность структурной соизмеримости роли тех или иных сигналов отграничения» [19. С. 62]. Как элемент книжного «организма» сигналы отграниченности складываются в особую систему – рубрикацию, в ансамбле она имеет структурообразующее значение и выполняет целый ряд функций.

Первой, наиболее формальной из них, будет членение на соотносимые единицы. На этом уровне качественные различия между произведениями являются факультативными, определяющим же становится сам признак начала и конца, т.е. некоторого замкнутого в себе текстового объема. Из данных элементов далее конструируется ансамблевое пространство, которое имеет горизонтальное (синтагматическое) и вертикальное (парадигматическое) измерение. Так тексты выстраиваются, с одной стороны, в некую сквозную последовательность и образуют композиции, с другой же стороны, они вступают в отношения соподчиненности (расписываются по рубрикам) по жанровому, тематическому, концептуальному или иному принципу и часто разделяются иерархически (центральные – периферийные тексты/рубрики, ср., например, маргинальный статус раздела «Смесь»).

Ансамблевая структура является, при всей своей рациональной «сделанности», одной из наиболее свободных и демократичных, она уравнивает в правах произведения разного плана. В большинстве метатекстов рубрикация имеет логическую природу (разделение по темам и жанрам), что создает эффект внеиндивидуальности, такой репрезентации смысла, которая как бы не нуждается в авторском вмешательстве. В подсвечен-

ных же традицией рамках рубрик возможна игра различными формами и значениями, ведущаяся уже по авторским законам. Это сочетание заданности и стихийности обеспечило популярность метатекста в период перехода от просветительской к романтической словесности, тем более что рубрикация уже в сентименталистских изданиях становится все более свободной, вместо дифференцированных жанрово-тематических разделов, особенно актуальных в собраниях сочинений и журналах, возникают разделы обобщенные, неконкретизированные: «Науки», «Новости», «Критика» или «Проза», «Стихи», «Смесь» и т.п., а иногда и полностью абстрактные, например «Часть первая» или «Книга вторая». Повествовательная ткань ансамбля смыкается, возникает пространство интеграции, но чтобы она осуществилась, требуется, помимо прочего, соизмеримость текстов.

Горизонтальный уровень ансамблевой композиции как раз и уравнивает произведения, сама семантика следования друг за другом создает особый ритм, благодаря своей инерции приглушающий жанрово-стилевые или концептуальные различия. Если обратиться, например, к «Декамерону» Боккаччо, породившему европейскую традицию циклов-бесед, то здесь демократизирующая установка подчеркивается всемерно: каждый рассказчик каждый день рассказывает по одной истории (ср. периодичность журнала), и характер его повествования – вопрос уже второй, важен сам факт рассказывания, преодолевающий нарративную исчерпанность конкретного произведения. Это, казалось бы, формальное свойство имеет мирозиждительный характер, определяя онтологию ансамбля: «Новелла преодолевает ничто тогда, когда она возобновляется в цепочке новелл, когда за кризисом выбора (выбором кризиса) следует новое начало, когда ничто в референтном универсуме приходит в конфликт с продолжающимся, несмотря на это, рассказыванием. Сборники новелл отрицают небытие» [20. С. 7]. Такое возобновление повествовательных импульсов возможно в ансамбле благодаря наличию общей сетки координат, т.е. соизмеримости текстов по объему или количеству, по авторской принадлежности, по жанру/теме и, в качестве итога, по целокупному смыслу.

Наиболее формальным фактором повествовательной интеграции будет количество и объем произведений. Они, как связанные друг с другом характеристики, образуют своеобразный ритмический каркас метатекста, с их помощью нарративное пространство членится на отдельные эпизоды, которые затем монтируются в единицы большего масштаба. Этот акт имеет смысловое измерение, хотя, безусловно, напрямую определять мирообраз ансамбля количество и объем текстов не могут. Важна здесь скорее пропорциональность (симметричность/асимметричность), задающая более или менее ровный/рваный ритм и вызывающая, соответственно, ощущение гармонии/дисгармонии либо монолитности/пестроты. Созда-

тель ансамблевого целого использует данные установки для выражения собственного мировосприятия, поэтому варьироваться они способны в широком диапазоне. Так, в «Моих безделках» Н.М. Карамзина преобладает рваный ритм, здесь тексты сознательно не скоординированы по объему и количеству: за протяженными произведениями следуют миниатюры, один раздел может полностью занимать длинная повесть, другой – ряд небольших стихотворений. Напротив, у Н.В. Гоголя преобладает симметричность: его сборники обычно членятся на две соразмерные части с равным количеством текстов в каждой (исключение – «Выбранные места из переписки с друзьями», организованные нумерологически). При этом форма контрастирует с содержанием: мир Карамзина в целом гармоничен, Гоголя – дисгармоничен.

Сопоставление можно продолжить, если вспомнить об эволюции коллективного сборника: в конце XVIII – начале XIX в. она была представлена альманахом, где произведения публиковались обычно фрагментами, к 1830-м гг. на место альманаха заступают издания, подобные смирдинскому «Новоселью», воспроизводящие полный текст произведений. Первые воспринимались как пестрые – и легковесные, вторые как серьезные – и монументальные. Объем и количество текстов, таким образом, создают определенное читательское ожидание, и, например, разделение журналов на тонкие (издания 1800 – 10-х гг.) и толстые (1820 – 30-е гг.) имеет качественную подоплеку, связанную с оперативностью и полнотой информации. Функционален и формат издания, альманах начала XIX в., в частности, немыслим без миниатюрности и изящества в оформлении, на фоне которого журнал, особенно толстый, выглядел неуклюжим и громоздким.

Возвращаясь к композиции, необходимо подчеркнуть тяготение ансамблевого нарратива, в том числе рассматриваемой эпохи, к симметричным формам, поскольку они облегчают рецепцию и подчеркивают внутреннюю упорядоченность, что немаловажно для конвенционального целого. Индикатором здесь может служить широкая распространенность сборников, условно называемых нами «нумерологическими», с фиксированным количеством текстов, иногда выносимым в заглавие. Диапазон их чаще всего колеблется от двух до пяти (большее количество уже требует дополнительной мотивации, ибо порождает мозаичность): двойчатки симметричны и обычно построены на контрастном параллелизме («Очерки большого света» Е.П. Ростопчиной); тройчатки реализуют градационные схемы («Три повести» Н.Ф. Павлова, замысел тройчатки А.С. Пушкина/Н.В. Гоголя/В.Ф. Одоевского); квартеты наиболее равновесны и, как правило, манифестируют некие целостные концепции («Миргород» Н.В. Гоголя), квинтеты уже воспринимаются как серии и ориентируются на исчерпание определенной темы/задания («Русские сказки» В.И. Даля).

Вторую линию упорядоченности представляет в ансамбле авторская принадлежность текстов, актуальная, естественно, только для коллективных изданий, хотя и авторский сборник может имитировать полисубъектность вводом вторичных фиктивных нарраторов (ср. пушкинские «Повести Белкина»). По отношению к количественным характеристикам авторство более нагружено по смыслу, оно отсылает реципиента к предыдущему опыту восприятия и комплексу коннотаций, сложившихся вокруг того или иного литературного имени. Соответственно, авторский уровень вносит в ансамблевый нарратив ценностные и проективные координаты, в свете которых текст приобретает определенный семантический «вес» и ожидаемую смысловую направленность, это своеобразно мотивирует распределение, объясняя, почему произведение занимает сильную/слабую позицию или присутствует в данной рубрике. Вместе с тем и по критерию авторства ансамбль демократичен, о чем свидетельствует свободное сосуществование в нем авторских контекстов. Его установка – это репрезентация, подача литературы как целого, немыслимого без различия точек зрения и индивидуальных стилей. Журнал, альманах, коллективный сборник стремятся к более или менее полному представлению литературного репертуара данного момента, хотя бы в рамках определенного кружка, общества или направления. В этом плане особенно показательны монументальные проекты А.Ф. Смирдина «Новоселье» и «Сто русских литераторов», давших, пусть в эклектической форме, необыкновенно широкую панораму литературной жизни.

Авторский план вносит в ансамбль персональное начало. Количество и объем безлики, они характеризуют пространственные пределы текста, но не его индивидуальный смысл, введением же авторства границы произведений превращаются в показатели качественных различий, и здесь уже возможны градации: одни границы представляются более проницаемыми, другие – менее. Авторские мирообразы своеобразно прошивают ансамблевое целое, они могут связывать отдельные его зоны, когда произведения одного писателя, разделенные чужими текстами или соседствующие, перекликаются друг с другом на каком-либо уровне художественной структуры. Так появляются авторские «гнезда», локальные островки индивидуально-смысловой упорядоченности, которые выступают «своим иным» для всех остальных текстов. Наибольшую повествовательную цельность эти образования обретают при компактном расположении, тогда они превращаются в авторские блоки (а иногда и в авторские журналы/альманахи), явление для литературы конца XVIII – первой трети XIX в. достаточно распространенное, образцом же здесь могут служить «Мнемозина» В.Ф. Одоевского – В.К. Кюхельбекера или пушкинский «Современник», где отдельные номера были сцементированы произведениями Н.В. Гоголя, П.А. Вяземского, В.Ф. Одоевского.

Теснота авторского круга порождала тесноту повествовательную, на произведение, включенное в журнально-альманашный ансамбль, накладывалась тень личностной судьбы и индивидуальной жизненной позиции – в результате возникала не только общность текстов, но и определенная их сюжетность. При более или менее частой публикации они становились показателем творческого развития автора или, при статичности художественных принципов, выявляли новые грани его дарования. Для некоторых литераторов пушкинской поры именно разрозненные, но постоянные публикации позволяли создавать ансамблевые образования, как поступал, например, О.М. Сомов, не выпустивший до конца жизни ни одного авторского сборника, но заявивший (и частично реализовавший) целый ряд циклов. Для читателей-современников ожидание нового текста из начатой серии акцентировало временную и, думается, сюжетную сторону, в этом смысле репрезентативен незавершенный роман «Гайдамак», оставшийся рядом фрагментов, нанизанных на общую фабулу, т.е., по сути, циклом. Такого рода «продолженные» публикации способствовали укреплению нарративной целостности журнала/альманаха, поскольку создавали момент преемственности для различных номеров/выпусков.

Третья координата повествовательной связи ансамбля – это жанровая соотносительность. Если объем выступает формальным, а авторство смысловым измерением текста, то жанр связывает его с традицией и, шире, с системой литературных конвенций. В системе межтекстовых взаимодействий, намеченной и развитой Ж. Женеттом [2], жанровые отношения осмысливаются как архитекстуальные, надстраивающиеся над произведением. По определению ученого, к ним относятся «те связи, посредством которых текст включается в различные типы дискурса» [21. С. 339]. Как образование более высокого уровня дискурс является порождающей инстанцией и не имеет собственно текстового статуса, соответственно, проблема границ для него может быть актуальна только в плане семантики и структуры. Благодаря этому произведения, относящиеся к одному дискурсу, хотя в большей степени – к одному поддискурсу или жанровой группе, выступают как прозрачные друг для друга в структурно-семантическом плане. Мера их общности, особенно в традиционалистской литературе, представляется очень значительной, что способствует возникновению ансамблевых единств как кумулятивного, так и интегративного характера.

С этой точки зрения метатексты вступают в градационные отношения: жанрово однородные легче образуют повествовательные связи, полижанровые требуют дополнительной мотивации (разделения на рубрики, введения общего паратекста и т.п.). Крайними полюсами на иерархической лестнице здесь будет форма «вечеров», объединяющая новеллы и имею-

щая зону их повествовательного выравнивания – самостоятельную рамочную новеллу, и литературный журнал, нарративную целостность которого утверждает разветвленная система жанровой рубрикации. Между ними располагается, с одной стороны, обширный ряд периодических изданий и большинство коллективных сборников, с другой – все разнообразие авторских жанровых (вернее, жанрово-тематических) сборников, точкой же встречи можно считать авторское собрание сочинений.

В художественной литературе Нового времени, где жанр уже не имеет функционального статуса, его имманентная «память» своеобразно простраивает смысловое поле метатекста, разбивая последний на более или менее близкие друг другу зоны-рубрики либо создавая локальные единства. Именно в жанровом плане ансамбли в определенных границах способны восприниматься как обладающие типической семантикой, как некие метажанры. Показателем здесь может служить переход от классицистической к сентиментально-преромантической прозе. В рамках первой существовало достаточно много типов сборников, объединенных единством жанрового мирообраза и выстроенных в определенную иерархию по уровню «полезности» и «серьезности»: занимательно-развлекательный сборник (В.А. Левшин, М.Д. Чулков); популярная энциклопедия (Н.Г. Курганов); сатирический журнал (Екатерина II, Н.И. Новиков); нравственно-религиозный сборник/альманах/журнал (И.В. Лопухин, М.М. Херасков, Н.И. Новиков). Сентиментальная проза значительно поколебала эту иерархию и выдвинула на передний план синкретическую форму «опытов» («безделок», «досугов», «плодов уединения», «оттенков», «ландшафтов моих воображений» и пр.), смешивающую различные жанры и не дифференцированную по степени «полезности» (М.Н. Муравьев, К.Н. Батюшков, И.И. Лажечников и др. [8. С. 31–52]). Эта жанровая разновидность просуществовала долго, в массовой литературе – до 1840-х гг., но романтическая циклизация выдвинула свои типы сборников, организованных уже не по жанровому, а по жанрово-тематическому принципу, ими стали форма «вечеров» (В.Т. Нарежный, А. Погорельский, Н.В. Гоголь, В.Ф. Одоевский), исторический сборник (А.О. Корнилович, Н.А. Полевой, М.Н. Макаров и пр.), сказочно-фольклорный сборник (Н.И. Башмаков, В.И. Даль, О.М. Бодянский и др.), сборник повестей-«былей» (М.П. Погодин, А.Ф. Вельтман, Н.А. Полевой, М.С. Жукова, М.Н. Загоскин) и т.д. Единство их уже требовало одновременно как наличия индивидуализированного мирообраза с «объективной» стороны, так и санкции со стороны авторской субъективности [22].

Полное выявление этих планов определяло установку развернутых типов метатекста, авторского собрания сочинений и журнала. Обе формы, как правило, жанрово неоднородны и требуют дополнительного упо-

рядочивания, для журнала оно связано с тематическим и дискурсивным делением, собрание сочинений более свободно в применении композиционных приемов, оно может быть построено не только по жанровому и/или тематическому, но и хронологическому либо циклическому принципу. На данные типы метатекста накладывает свою печать императив репрезентативности, они должны исчерпывать определенную жанрово-тематическую сферу, будь то жанровый арсенал литературы в целом или круг авторских жанровых предпочтений. В этом свете рубрикация коренным образом влияет на индивидуальный мирообраз издания, очерчивая его границы и сигнализируя о преимущественной направленности (через количественное преобладание текстов какого-либо жанра и наличие тематических «гнезд»). Показательно, что журнал и собрание сочинений развиваются в конце XVIII – первой трети XIX в. параллельно, пересекаясь на уровне рубрикации, которая становится все более свободной, и тяги к энциклопедизму, универсальности.

Действуя совместно, эти тенденции превращали ансамбль в пространство жанровой синкретичности, полное своеобразных пограничных зон, т.е. текстов (и целых разделов, ср. «Смесь»), не имеющих однозначного жанрового статуса. Отличительная черта уже сентиментальной прозы – размывание границ между жанрами, причем не только художественными, но и функциональными: сентиментальные путешествия наполняются разнообразным документальным и публицистическим материалом, повести и медитации сближаются с лирикой, критика и публицистика принимают формы литературного письма или исповеди. Романтическая словесность, развив синтезирующее начало, породила художественную историографию и философскую прозу, трансформировала документальные жанры, сама постепенно переняв их аналитическое начало, положила начало целому ряду гибридных жанровых и жанрово-родовых традиций, вроде романов в стихах или прозаических поэм. Введенные в ткань ансамбля, эти тексты интегрировали жанровое поле своей способностью отсылать к разным жанрово-тематическим сферам, а их фактура позволяла легко переключаться из анарративного в повествовательный режим, что можно наблюдать на примере «Русских ночей» В.Ф. Одоевского, где публицистические и философские жанры работают на формирование романного мирообраза. В широком же смысле ансамблевая форма как таковая выступала в конце XVIII – первой трети XIX в. жанровой лабораторией, пространством синтеза и/или взаимодействия дискурсов.

Лабораторный характер литературы не лишал ее тем не менее основного свойства – способности существовать в виде завершенных, целостных произведений. В этом качестве тексты также могут взаимодействовать друг с другом, и ансамбль на определенном структурном уровне по-

могает соприкоснуться их целокупным смыслам. По типологии Ж. Женетта, данный разряд межтекстовых связей определяется как гипертекстуальный и «сводится к подражанию и трансформации» [21. С. 339], образцом которых ученый считает пародию, пастиш и коррелирующую с ним стилизацию. Гипертекстуальность действительно свойственна ансамблю, в нем часто присутствуют произведения, неадекватно воспринимающиеся без проекции на структуру и смысл какого-либо конкретного текста или традиции (что дало повод В.В. Виноградову отнести гипертекстуальные единства к разряду циклов [23]). В карамзинско-пушкинскую эпоху особенно часто попадают под критический обстрел пародии стереотипы, возникшие на почве бесчисленных подражаний жанровым образцам (см. анализ данного явления в связи с подражаниями жанрам романтической поэмы и сентиментальной повести [24. С. 221–356; 25]). Метатекст, будучи сокращенной моделью литературы, активно откликается на эту тенденцию: отсылки к жанровым шаблонам в значительной степени обеспечивают художественное единство «Повестей Белкина», вне проекции на гофмановские сборники не могли состояться «Двойник» А. Погорельского и «Русские ночи» В.Ф. Одоевского, пародийное задание имеет цикл Н.А. Мельгунова «Рассказы о былом и небывалом», и этот ряд можно продолжить. Стилизации, подражания и структурные переклички обладали столь же мощной порождающей способностью, достаточно вспомнить «Мои безделки» Н.М. Карамзина / «И мои безделки» И.И. Дмитриева, оссиановский сборник, вызвавший к жизни целую традицию историко-поэтического цикла от В.Т. Нарежного до П.Ю. Львова, дублеты в журналистике, вроде «Аглаи» Н.М. Карамзина и П.И. Шаликова или «Полярной звезды» К.Ф. Рылеева – А.А. Бестужева / И. Глухарева – П. Иноземцева.

Гипертекстуальные связи составляют, таким образом, один из уровней ансамблевого единства, они ориентируют реципиента на некий претекст, обретший в литературном сознании характер целостного, даже отвердевшего в своей целостности, а это санкционирует, в свою очередь, целое ансамбля-аналогии. С эволюционной точки зрения гипертекст работает на воспроизводство и обновление традиций циклизации: как наиболее конвенциональные образования ансамбли нуждаются в постоянной подпитке, популярные же образцы дают готовые модели объединения произведений, облегчая встречу автора с читателем. Метатекст – это прообраз литературы, его развитие зависит от изменений литературного сознания и литературного быта, поэтому новации в его структуре возникают редко и всякий раз воспринимаются как расширение сферы литературного. Поэтика аналогии для ансамбля естественна, она стабилизирует представление о литературе, через повтор она убеждает в допустимости и

необходимости именно таких связей между текстами и внутри текста. Отсюда же и насыщенность ансамбля, особенно большого по объему, структурно и семантически схожими произведениями, журнал, например, не может публиковать только шедевры, он создан на потребу дня и отражает состояние текущей словесности, в которой аналогий и подражаний образцам всегда много (в сентиментально-романтической прозе в особенности). Рядоположные, они порождают ощущение слитности ансамбля, как это происходит, в частности, с «Библиотекой для чтения», культивировавшей, по наблюдениям В. Зильбер, форму светской повести, подверстывая при этом конкретные тексты под редакторское понимание жанра [26].

Гипертекст работает с клише и акцентирует, через повтор или пародийную трансформацию, типически-устоявшуюся сторону ансамбля. Последний, однако, имеет средства, позволяющие уходить от однообразия и подчеркивать индивидуальность как составляющих его произведений, так и объемлющего целого. К этим способам придания уникальности принадлежат лейтмотивы, сигнализирующие о семантической направленности ансамбля, и паратекстуальные элементы, выступающие интегральными знаками данного издания. Мотивные связи в широком смысле относятся к числу интертекстуальных, поскольку мотив, будучи минимальной смысловой, сюжетно-повествовательной, образной или другой единицей, способен служить «строительным материалом» различных текстов, кумулируя в то же время память своих предыдущих воплощений – и отсылая к ним. Лейтмотив – явление более узкое, замкнутое в пределах отдельного текста и утверждающее его структурно-смысловую целостность через повтор и вариацию: «Мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами» [27. С. 30].

Лейтмотивы давно рассматриваются как мощный фактор циклообразования применительно к лирике [9. С. 106–108], где они определяют образно-смысловую целостность ряда произведений, порой даже вне авторских намерений (таков «несобранный» и «редакторский/читательский», по терминологии М.Н. Дарвина, цикл [28. С. 487–488]), перенесение же мотивного анализа на повествовательные ансамбли за неимением соответствующей методологии было затруднено. Б.М. Гаспаров, восполнивший эту лакуну для отечественного литературоведения [29], открыл перспективу рассмотрения нарративных произведений в их связях с другими, не нарушающего при этом повествовательной герметичности текста. По В. Шмиду, основным предметом такого анализа являются парадигматические «эквивалентности», соотношения некоторых единиц повествования (от фонических до сюжетных) во вневременном и внелинейном измерении [30. С. 240–247]. Изучать их – значит рассматривать «прозу как поэзию».

На материале пушкинских «Повестей Белкина» В. Шмид показал, что эквивалентности обладают самостоятельной смыслопорождающей силой, тексты этого цикла, в частности, разворачивают в повествовательный ряд некие элементарные протоформы (от созвучий до ситуаций), проецируя их на речевой, образный и сюжетный уровень, в совокупности система данных проекций создает лейтмотивный каркас произведения [31. С. 11–88]. Структура повествования, таким образом, создается индивидуальной аранжировкой мотивов, сами же они, раз возникнув и получив закрепление, способны к «пересечению» границ текста, для этого им нужна соответствующая семантическая среда, сохраняющая и поддерживающая базовый смысл данной эквивалентности. Такой процесс, легкий для лирики, в прозе существенно ограничивается различием художественных миров, на рубеже повествовательных текстов происходит своеобразный отбор мотивов по степени их проницающего потенциала, причем чем ближе произведения по жанру, тематической установке и, для коллективных изданий по авторству, тем более индивидуализированной может быть эквивалентность. Для беллетристических циклов и сборников, выдержанных в одном жанровом регистре, спектр лейтмотивов достаточно велик, здесь более или менее свободно реаранжируются мотивы от самых обобщенных, архетипических, до фонических и речевых. Образцом первого могут служить те же «Повести Белкина», для которых фактически общепризнанным в качестве структурообразующего является мотив «блудного сына» [32, 33], пример второго – орнаментальная проза «Русских сказок» В.И. Даля [34]. В целом же сентиментально-романтическая проза, чрезвычайно тесно связанная с поэтическими жанрами и ориентированная на субъективно-лирическое звучание, была благодатной почвой для развития лейтмотивного письма, что облегчало образование ансамблей.

Метатексты полижанровые, широко включающие в свой состав анаративные произведения, дают меньше простора для мотивных связей. В какой-то мере это компенсировалось в конце XVIII – первой трети XIX в. публикацией лирических текстов, которые до 1830-х гг. доминировали в различных изданиях и представляли собой своеобразный мотивный центр любого ансамбля. Но и в области прозы, в том числе нехудожественной, активизация мотивных перекличек оказывалась возможной. Дискурсивные различия создавали мощные барьеры для проекции смыслов через границы произведений, пересекать их могли только самые обобщенные мотивы, и чем большей была «пестрота» метатекста, тем абстрактнее должен был быть мотив. Так, в «Аглае» Карамзина, как указывает Ю.М. Лотман, ведущими оказываются мотив разрушительной страсти, реализующийся в художественном и в публицистическом плане, плюс контрастный ему мотив умиротворения, а также мотив путешествия [35. С. 239–241; 36]. В

«Современнике» Пушкина, по наблюдениям М.Н. Дарвина, базовыми стали мотив милости и мотив «пишущего человека» [37]. В журналистике, связанной требованиями злободневности, нет больших возможностей для оживления архетипических мотивов, поэтому, как мы видим, эквивалентности здесь возникают чаще всего на концептуально-образном уровне или на уровне ситуаций и положений, событий.

Эквивалентности речевые тем не менее имеют место и здесь, хотя перестают быть собственно мотивными, а воспринимаются как интертекстуальные в узком смысле, т.е. в плане точечного вклинивания одного текста в другой (цитирования, в том числе скрытого) или отсылки к другому тексту (аллюзий и реминисценций). Периодические издания, выполняющие посредническую функцию в приобщении читателя к культурному миру, немыслимы без цитат и указаний на чужие тексты. Последние предстают в ансамблевом целом либо знаками, воскрешающими представление о семантической полноте произведения/факта, что получает особый резонанс при насыщенности отсылок или соседстве первичного и вторичного текста, либо, как это часто было в русской журналистике XVIII – первой трети XIX в., монтажным материалом, массой текстовых единиц, взятых из различных источников с целью их перекомбинации. В отличие от мотива такая текстуальная связь исходит не из соприродности произведений, а из их раздельности и «чужести» друг другу, сохраняемых или преодолеваемых, но все же ощутимых. Она также имеет свое значение в ансамбле, задавая конфигурацию индивидуальных отношений между текстами. Как замечает В.Д. Рак, зачастую только выявление полной картины отсылок, параллелей, заимствований и цитаций позволяет «нащупать четкий, последовательно выдержанный принцип организации» [38. С. 153] того или иного метатекстового целого, который проявляется в данном случае по контрасту «своего» и «чужого». Не являясь, с нашей точки зрения, отдельной циклопорождающей структурой, интертекст в каждом конкретном случае служит «ключом» к пониманию ансамбля.

Собственно мотивная связь яснее всего ощущается в метатексте, если принять во внимание специфические повествовательные элементы, принадлежащие всему изданию в целом и тем самым центрирующие его. В особенности это относится к заглавию, принадлежащему, по Ж. Женетту, к классу паратекстов наряду с обозначением жанра, эпиграфом, посвящением, предисловием, послесловием, оглавлением, примечаниями и так называемыми текстами-спутниками, вроде рекламных объявлений об издании, аннотаций, авторских интервью и пр. [39]. Заглавие тем или иным образом задает спектр ожиданий относительно произведения и поэтому может рассматриваться как источник его лейтмотивов, сжатый в особый текст. Статус этого текста неоднозначен, Ю.М. Лотман, напри-

мер, предлагает две параллельные модели его отношений с основным корпусом произведения, описываемые как связи «двух самостоятельных текстов, расположенных на разных уровнях в иерархии "текст–метатекст"», или «двух подтекстов единого текста» [40. С. 161] (проблеме заглавия посвящено значительное количество теоретических и исторических исследований, библиографию которых см. в [41]). Ансамбль, почти лишенный самостоятельного, отдельного текстового воплощения, а реализующийся «поверх» конкретных произведений, совмещает оба варианта в отношениях со своим заглавием, как, впрочем, и с другими элементами паратекста. С одной стороны, ансамблевое заглавие является смысловым «ключом» к текстам и отделяется от последних семантически и пространственно, с другой стороны, оно включено в мотивный каркас целого. Эта диалектика открытости и закрытости наглядно проявляется в системе «заглавие – оглавление».

Заглавие и оглавление выступают в ансамбле сигналами начала и конца и, соответственно, появления и исчерпанности повествовательных импульсов, что объединяет их в единую структуру. Но заглавие в финале элиминируется из текста (и может вообще фигурировать отдельно), оно, например, не входит в состав оглавления, тогда как последнее всегда отсылает к конкретным произведениям и самоценного значения не имеет. Заглавие ансамбля надстраивается над текстами и манифестирует метаязык их описания, в то же время, будучи включено в целое, оно вынуждено проецироваться через резко проведенные текстовые границы. В результате в нем концентрируются лейтмотивы самого высокого и обобщенного уровня, обладающие большой проникающей способностью. Потенциальное соседство логического и символического в заглавии дает в руки автору уникальный инструмент для акцентирования определенной стороны издания, но, благодаря той же двойственности, размывает и усложняет перспективу, что в определенной мере может быть снято подзаголовком, всегда более функциональным. В журнальных ансамблях эпохи сентиментализма и романтизма подзаголовок обычно акцентирует авторство и тип издания, его функционально-тематическую направленность и / или адресованность, например: Полярная звезда. Карманная книжка для любительниц и любителей русской словесности на 1823 г., изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым; Телескоп. Журнал современного просвещения, издаваемый Н. Надеждиным; Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод, издаваемый А. Смирдиным. Авторы художественных ансамблей пользовались подзаголовками достаточно редко, и доминантой в них выступало метатекстовое (комментирующе-описательное) начало, ср. у Гоголя: Арабески. Разные сочинения; Миргород. Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Ономастика ансамблей конца XVIII – начала XIX в., еще не выступавшая, насколько нам известно, самостоятельным объектом научного описания, демонстрирует широкий спектр колебаний между двумя полюсами. Так, от «Аонид» Н.М. Карамзина до «Альционы» барона Розена номинирование русских альманахов в качестве одного из важных источников основывалось на закреплении за текстом символических слов-сигналов, восходящих к поэтической мифологии («Талия», «Мнемозина», «Урания» и др.) или «цветочно-астрономическому» репертуару («Полярная звезда», «Денница», «Северные цветы»). Декодирование «сигнала» происходило через оживление семантики «единства/множественности», «частного/общего»: знаковое слово указывало либо на внутренне разнообразную, но выделенную культурную сферу, находящуюся под покровительством одной из содружества муз (богов, героев и т.п.), либо на составной объект (созвездие, сад, цветник), эстетический потенциал своей целостности проявляющий в свободной гармонии частей. Журналы, напротив, акцентировали логическую составляющую заглавия, отсылая к концептуальным или тематическим установкам издания («Сын Отечества», «Европеец», «Современник») и очень часто включая в себя семантику наблюдения и информирования («Вестник Европы», «Телескоп», «Московский наблюдатель»).

Оглавление, в отличие от ансамблевого заглавия, невозможно рассматривать вне повествовательной системы целого; замыкая текст, оно является его отражением, сводящим воедино авторский, тематический, жанровый и мотивный уровни. Помимо ориентировки читателя, т.е. коммуникативной функции, оно выполняет целый ряд функций нарративных. В плане синтагматики оглавление играет роль коды, ретроспективно возобновляя представление об элементах ансамбля и оркеструя их совокупное звучание. В плане парадигматики оно устанавливает отношения эквивалентности между текстами, выступающими теперь как цельные единицы, и закрепляет иерархичность метатекста в системе рубрикации. Особая функция оглавления – это подача, репрезентация. Текст наряду с заглавием нередко имеет ряд конкретизирующих подзаголовков от обозначения жанра до развернутого комментария, отсюда включение, невключение или добавление новых элементов в подзаголовок при воспроизведении его в оглавлении акцентирует определенную сторону произведения. Кроме того, оглавление, например, в собрании сочинений или авторском сборнике, может демонстрировать внутреннюю структуру отдельных текстов, оставляя прочие «неразвернутыми», что повышает «весомость» данной части в общей системе. Организованное как определенное графическое пространство, оглавление имеет и изобразительно-выразительные способы подачи, подчеркивающие значимость и даже характер

того или иного произведения. Если же воспринять оглавление в качестве самостоятельного текста, то в художественном ансамбле оно путем концентрации определенной семантики работает на создание цельного мирообраза, о чем можно судить, например, по экспрессивному ряду заглавий в «Вечерах» Гоголя или «Пестрых сказках» Одоевского (о последней функции см. подробнее [42]).

Располагаясь в конце текста и являясь развернутой структурой, оглавление не воспринимается как интегральный знак ансамбля, эту функцию оно отдает заглавию и эпиграфу(-ам). В современных изданиях, за исключением художественных, общие эпиграфы редкость, ансамбли же XVIII и XIX вв., в том числе журналы и альманахи, очень часто ими предварялись, что акцентирует их литературную природу. Так поступает, например, Карамзин в «Московском журнале», каждому тому которого предпослан эпиграф из сочинений Попа, Горация, Руссо, Шефтсбери и К. Пфеффеля (см. анализ их семантики в ст.: [43. С. 95–98]). Эпиграф, будучи точной или вольной цитатой, относится к явлениям интертекста, выполняя одновременно метатекстовую, прогностическую функцию. В ансамбле же к ней добавляется функция структурообразующая: общий эпиграф редуцирует различия между произведениями и усиливает момент их смыслового единства. Проведенная последовательно, эта стратегия своеобразно «превращает» журнал или цикл в сложно устроенный, разбитый на главы или фрагменты, но целостный художественный текст, подобный романному. Так, каждая новелла «Повестей Белкина» снабжена своим эпиграфом, которые, однако, введением эпиграфа общего выстраиваются в определенную иерархию и выступают индикаторами не столько замкнутого в себе смысла произведения, сколько его принадлежности к некоему семантическому полю.

Выражаясь метафорически, эпиграф одновременно растворяет ансамбль в континууме литературы/литературности и проводит резкие границы между этим более или менее слитным пространством и данным текстовым целым, поскольку демонстрирует индивидуальную структурность последнего. Эпиграф при этом из всего спектра метатекстовых (рефлексивно-комментирующих) функций реализует лишь самую абстрактную: указывая на возможный смысл произведения без его сколько-нибудь развернутого описания и оценки, он дает вектор восприятия, а не его программу, что особенно актуально для ансамбля, стремящегося к опосредованному, неявному влиянию на читателя и свободе повествовательных связей. Закономерен сам расцвет эпиграфики в эпоху сентиментализма и романтизма, одну из самых «литературных» в европейской истории, и широкая распространенность эпиграфов в различного рода метатекстах, особенно лирических и беллетристических (см. циклы и

сборники Н.М. Карамзина, К.Н. Батюшкова, В.Ф. Одоевского, Н.В. Гоголя, Н.Ф. Полевого, О.И. Сенковского, Е.П. Ростопчиной и др.). Это соответствовало эвристическому началу ансамбля конца XVIII – первой трети XIX в., в котором целое рождалось в индивидуальном поиске и только при соответствующей «договоренности» создателя и реципиента текста. Эпиграф, приходящий из сферы литературного опыта автора, пропитывался его интенциями, читатель же должен был установить соответствующие связи в пределах своего кругозора, что запускало процесс актуализации и переосмысления всей сферы литературных впечатлений. Открытый в безграничность интертекст, находя преломление в эпиграфе или системе эпиграфов, превращался (параллельно тому, как конгломерат текстов трансформировался в ансамбль) в определенное и структурированное индивидуальной ориентацией субъекта пространство.

Экзистенциальная составляющая этого акта могла акцентироваться особо, посредством специфического текста – посвящения. Оно также выступало интегральным знаком издания, но, в отличие от эпиграфа, было обращено к сфере жизненно-бытовой. В карамзинско-пушкинскую эпоху, когда постепенно уходит в прошлое традиция официальных развернутых посвящений [44 – 46], они в основном адресуются дружескому кругу, в котором автор воспринимается как живой человек, биографическая лич-ность. Соответственно посвящение, предпосланное ансамблю, переводило последний в разряд явлений коммуникативных, и само было подступом, первым проявлением определенной стратегии общения. Как замечает Н.Д. Кочеткова, «посвящение оказывается чрезвычайно гибким жанром, который может соотноситься с другими как документальными, так и литературными жанрами, включая и панегирическую оду, и официальное прошение, и хвалебную эпистолу, и дружеское письмо, и стихотворное послание, приобретая лирический характер» [45. С. 84]. Это разнообразие жанровых ориентиров обусловлено самой природой посвящения, предназначенного быть посредником в контакте между автором и предполагаемым адресатом произведения. Избранный коммуникативный регистр сразу настраивал восприятие на формы литературного общения, свойственные определенному кругу, тем самым единство ансамбля мотивировалось не только в плане общности «языка», текстового материала (ср. эпиграф), но и в плане «речи», функционирования литературных текстов. Вдобавок посвящение в сентиментально-романтическом произведении подчеркивало интимность, близость отношений, причастность адресата эзотерическому пласту значений и смыслов, связывающему друзей, отчего образ читателя возвышался до уровня идеального реципиента, равного по своему кругозору автору. Для такого читателя, «друга сердца, единственного, бесценного» (посвящение к «Аглае» Карамзина), с горя-

чим сочувствием внимающего «чувствам, истории страстей, ума и сердца заблужденьям» автора (стихотворное посвящение Батюшкова к «Опытам»), доступны все оттенки содержания и формы, все отсылки к «домашним» и общекультурным реалиям, все жанрово-стилевые условности. Полностью они могли развернуться только в широком текстовом пространстве, и адресат посвящения своей исчерпывающей компетентностью утверждал целостность ансамбля.

Это, впрочем, являлось аксиомой только для читателя идеального, реальный же читатель требовал пояснений и комментариев, специальной сферой которых становились предисловия и примечания (см. о поэтике и истории этих элементов книжной структуры [47 – 50]). И те и другие воплощают авторскую точку зрения и акцентируют определенные моменты повествования, расходясь преимущественно в объектах. Для предисловия предметом описания служит произведение (ансамбль) как целое, для примечаний – отдельные реалии от необычной лексики до нуждающихся в уточнении концепций. Соответственно и их организация ориентирована в первом случае на монолог, протяженное высказывание с единым смыслом, во втором – на реплику, непонятную без отсылки к диалогическому контексту. Особенно это чувствуется в примечаниях, вынесенных в конец ансамбля (произведения), они предстают разорванными и с трудом могут восприниматься как цельный текст (иногда они вытесняются в этой функции послесловием, самостоятельным текстом-комментарием), ориентированными, за некоторыми исключениями, на создание художественного эффекта, как в списке опечаток, приложенном Гоголем к первой части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и коррелирующем со словником из вводной речи Рудого Панька. Собственно, о примечаниях как части метатекстового повествования мы можем говорить лишь в том случае, если они относятся ко всему ансамблю и выстраиваются в последовательный ряд, в противном случае они являются принадлежностью отдельных произведений. В этом интегрирующем качестве они вполне соотносимы с предисловием, тем более что оба они диалогичны и углубляют контакт с читателем, обеспеченный заглавием, эпиграфом и посвящением.

Фактический, структурный или концептуальный комментарий, даваемый предисловием/примечаниями, позволяет вербализовать те смыслы, которые находились за гранью отчетливого читательского осознания (в особенности это характерно для послесловий, расширяющих звучание произведения), но присутствовали в авторском замысле. Все формы паратекста балансируют между объективностью и субъективностью, они предполагают связь с позицией автора, но демонстрируют ее очень осторожно – предисловия и примечания всегда маркированы индивидуальным кругозором и личностной точкой зрения, в них создатель частично отказывается от

своей вненаходимости и предстает перед читателем как субъект совершающегося высказывания. Иными словами, при рассмотрении комментирующих фрагментов ансамбля необходимо учитывать не только тематическую сторону, но и сторону субъектную, иногда вынуждающую воспринять примечание или предисловие в прямо противоположном смысле.

Эволюция паратекста от XVIII к XIX в. (ср. предисловия и примечания к сборникам А.Д. Кантемира, В.К. Тредиаковского, В.И. Лукина) происходит как раз по линии усиления игровых аспектов. Просветительские тенденции также сохраняют свое значение, но фактический, например, комментарий все больше локализуется, а на первый план выходит изложение авторской идеологии/эстетической программы, в примечаниях – с полемическими акцентами, все более ориентированное на художественный эффект. Это ведет к структурной перестройке, предисловия и примечания становятся гораздо компактнее (ср. сборники Карамзина, Дмитриева, Батюшкова), иногда сжимаясь до нескольких фраз, поскольку их смысл уже не сводится к передаче информации, сведений по данной теме. Скорее наоборот, важной становится неполнота информации, лишь приоткрывающая авторскую позицию и дающая ключ для ее понимания. Балансирование на грани сказанного и подразумеваемого, игра абрисно намечаемыми образами, многозначность и разноаспектность, присутствие противоречий в трактовках являются теперь неотъемлемыми чертами многих комментирующих паратекстов, в том числе журнальных, что, казалось бы, чуждо этому дискурсу. Развитие игрового начала привело к закономерной необходимости уточнить ответственность за высказывание. И за предисловием в начале XIX в. закрепляется особая функция – создание образа повествователя, наиболее отчетливо реализовавшаяся в беллетристике (ср. подставных рассказчиков Гоголя, Пушкина, Одоевского, Полевого). Рассказчик наделяется собственным кругозором и выступает отдельно от реального автора/издателя, сохраняя, однако, черты условности и проницаемость для авторских интенций. В журналистике разграничение субъектов высказывания (автор – редактор – издатель) также часто происходит при помощи примечаний и предисловий к публикациям, снимающих или возлагающих ответственность за определенное мнение, мысль, выражение.

Паратекст, таким образом, становился неотъемлемой принадлежностью ансамбля, проводником его неодномерной коммуникативной стратегии. Заявляя идейно-художественную программу издания, он адаптировал ее к диалогической среде, без которой метатекст состояться не может, сам момент художественности использовался в предисловиях и примечаниях ради расширения сферы диалога и придания ему неоднозначности, свободы в проявлении личностного начала – и для создателя, и для воспринимающего. Но ансамбль при всей демократичности и возможности

завязывать смысловые отношения между текстами на любом уровне от объема и количества до авторства и жанра помимо интегральных знаков целого (паратекста) должен был обладать типической структурностью. Метатекстовый нарратив конвенционален, его существование и успешное функционирование обеспечивается согласованным взаимодействием многих элементов, и, дабы оно воспринималось как неслучайное, необходима опора на традицию. Каждая из разновидностей литературного ансамбля: журнал, альманах и коллективный сборник, авторское собрание произведений и цикл – это исторически сложившаяся форма, укорененная в литературном быте эпохи и сама являющаяся отражением литературы, она узнаваема и типична, имеет индивидуальные приметы. Без учета данной типологии наше понимание метатекста будет существенно ограниченным, но это уже предмет дальнейших разысканий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 413–423.
2. *Genette G.* Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris, 1982.
3. *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X – XVII веков // Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. М., 1984. Т. 1. С. 24–260.
4. *Силантьев И.В.* Ансамбли текстов в словесной культуре Средневековья и Нового времени // Дискурс. 1996. № 1. С. 113–122.
5. *Лихачев Д.С.* Система литературных жанров Древней Руси // Лихачев Д.С. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 57–78.
6. *Еремин И.П.* Лекции по древней русской литературе. Л., 1968.
7. *История* русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Т. 1: Проза. СПБ., 1995.
8. *Дарвин М.Н.* Русский лирический цикл: проблемы истории и теории. Красноярск, 1988.
9. *Фоменко И.В.* Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.
10. *Егорова О.* Цикл как жанровое явление в прозе орнаменталистов // Вопросы литературы. 2004. Вып. 3. С. 113–130.
11. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
12. *Панченко А.М.* Русская культура в канун Петровских реформ // Панченко А.М. О русской истории и культуре. СПб., 2000. С. 13–278.
13. *Сазонова Л.И.* Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII века). М., 1991.
14. *Петина Л.И.* Художественная природа литературного альбома первой половины XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1988.
15. *Овсяников Ю.* Лубок. Русские народные картинки XVII – XVIII веков. М., 1968.
16. *Лотман Ю.М.* Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 482–494.
17. *Сидоров А.А.* Искусство русской книги // Книга в России. Ч. 2: Русская книга девятнадцатого века. М., 1925. С. 140–349.
18. *Толстых Г.А.* Книготворческие взгляды русских поэтов-символистов // Книга: Исследования и материалы. М., 1994. Сб. 68. С. 209–229.
19. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 14–285.
20. *Смирнов И.П.* О смысле краткости // Русская новелла: Проблемы истории и теории. СПб., 1993. С. 5–25.

21. *Женетт Ж.* Введение в архитекст // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 282–340.
22. *Янушкевич А.С.* Особенности прозаических циклов в русской литературе 30-х годов XIX века и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1971.
23. *Виноградов В.В.* О литературной циклизации (по поводу «Невского проспекта» Гоголя и «Исповеди опиофага» Де Квинси) // Виноградов В.В. Избранные работы: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 45–62
24. *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978.
25. *Иванов М.* Поэтика русской сентиментальной прозы // Русская литература. 1975. № 1. С. 113–121.
26. *Зильбер В.* Сенковский (Барон Брамбеус) // Русская проза. Л., 1926. С. 179–191.
27. *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994.
28. *Дарвин М.Н.* Цикл // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 2000. С. 482–496.
29. *Barthes R.* S/Z. Paris, 1971.
30. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.
31. *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998.
32. *Тюпа В.И.* Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 67–81.
33. *Шешунова С.В.* О системе мотивов «Повестей Белкина» как цикла // Болдинские чтения. Горький, 1986. С. 151–160.
34. *Тарасов К.Г.* Сказовый цикл В.И. Даля «Пяток первый»: Проблема сказа: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 1998.
35. *Лотман Ю.М.* Сотворение Карамзина // Лотман Ю.М. Карамзин. СПб., 2000. С. 10–310.
36. *Вацуро В.Э.* Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» // XVIII век. Сб. 8: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. Л., 1969. С. 190–209.
37. *Дарвин М.Н.* Met' allela и di' allela в анализе последовательности текстов как проблема нарратива // Критика и семиотика. 2002. Вып. 5. С. 79–91.
38. *Рак В.Д.* Материалы к изучению сборника И.В. Новикова «Похождение Ивана гостиного сына, и другие повести и сказки» // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 122–154.
39. *Genette G.* Paratextes. Paris, 1987.
40. *Лотман Ю.М.* Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 158–162.
41. *Веселова Н.А., Орлицкий Ю.Б., Скороходов М.В.* Поэтика заглавий: Материалы к библиографии // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1997. Вып. 3. С. 158–180.
42. *Веселова Н.А.* Оглавление и текст (постановка проблемы) // Язык: антропоцентризм и прагматика. Киев; Москва; Кривой Рог, 1995. С. 128-133.
43. *Марченко Н.А.* «Письма русского путешественника» в структуре «Московского журнала» Н.М. Карамзина // История литературы и художественное восприятие. Тверь, 1991. С. 94–101.
44. *Бердников Л.И.* Из истории книжного посвящения в России (Кирияк Кондратович и Господин Господинович) // Бердников Л.И. «Счастливый феникс»: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII – начала XIX века. СПб., 1997. С. 162–174.
45. *Кочеткова Н.Д.* Литературные посвящения в русских изданиях XVIII – начала XIX века. Статья первая. Особенности жанра // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 66–84.
46. *Кочеткова Н.Д.* Литературные посвящения в русских изданиях XVIII века. Статья вторая. Посвящения государю // XVIII век. Сб. 23. СПб., 2004. С. 20–46.
47. *Тематика* и стилистика предисловий и послесловий. М., 1981.
48. *Лотман Ю.М.* К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина: (Проблема авторских примечаний к тексту) // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 2000. С. 228–236.
49. *Мильчика В.А.* Поэтика примечаний // Вопросы литературы. 1978. № 11. С. 229–247.
50. *Зимина Л.В.* Маргинальное комментирование и маргиналии // Книга: Исследования и материалы. Сб. 63. М., 1991. С. 113–116.

УДК 82.09.

В.С. Киселёв

ТИПОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ МЕТАТЕКСТОВ

В работе поставлен вопрос о специфике журнала, альманаха, сборника (собрания сочинений) и прозаического цикла как типов художественного текста. Установки данных литературных целых выявляются при системном рассмотрении социокультурных функций, мирообраза и нарратива. Своеобразие журнала определяет его коммуникативный статус (посредничество в литературном общении), полисубъектность и диалогизм, а также аналитичность и сочетание жесткости и открытости в жанрово-тематической структуре. Альманах интерпретируется как феномен кружковой коммуникации, имитирующий интимное общение, создающий «домашний» образ мира/литературы и стабильный по текстовой композиции. Структурной опорой сборника/собрания сочинений называется единство/эволюция авторской позиции, реализующейся в системе жанрово-тематических предпочтений, адресации определенному читателю и в общности композиционно-повествовательных принципов. К самым художественно цельным ансамблевым формам причисляется прозаический цикл с его диалогичностью, индивидуальным мирообразом и наличием прочных повествовательных связей. В статье дается также опыт типологии прозаического цикла.

Литература как целое представляет собой систему институтов разного уровня [1], возникающих исторически и эволюционирующих под действием социокультурных факторов (о литературе XVIII – первой трети XIX в. в данном аспекте см.: [2]). Одним из таких институтов является журнальная и книгоиздательская практика, которая выполняет посреднические функции в общении субъектов литературного процесса. Литературный текст не может существовать в себе и для себя, для того чтобы стать фактом культурной жизни, он должен пройти более или менее интенсивную обработку и войти в состав книжного/журнального целого. Индивидуальные особенности произведения при этом подчиняются требованиям типовым, выработанным в процессе литературной коммуникации, а автор передает бразды правления редактору и издателю или же сам исполняет их функции.

Издательская практика оперирует набором существующих на данный момент форм подачи произведения, за каждой из которых стоит длительная история. Не исключение здесь и ансамбль: представление о различных типах объединения текстов – неотъемлемая часть системы литературных конвенций, эволюционирующая вслед за самой литературой. И несмотря на то, что группировка произведений может восприниматься как сугубо технический акт, в действительности она имеет литературную природу, предполагая лишь большую степень условности в воплощении индивидуального замысла автора. При составлении ансамбля главным

фактором является его назначение, функция, достижение каких-либо целей в общении с читателем, т.е. прагматика, но это не означает отсутствия художественной специфики у метатекста как такового и у его отдельных типов. Как раз наоборот, существование ансамбля оказывается возможным благодаря имманентным ему формам видения и представления действительности, благодаря наличию определенного мирообраза и системы средств его повествовательной репрезентации. Любой читатель чувствует, что журнал, альманах, сборник или цикл – это разные целые, они предполагают разный подход к восприятию и осмыслению, накладывающий отпечаток на любой текст в их составе.

Конкретные технические особенности этих типов изданий выявлены достаточно полно, получили дифференцированное описание (см., например: [3–5]) и широко используются в профессиональной практике редакторов, издателей, а в XVIII – XIX вв. еще и цензоров [6–8]. Различие между альманахом, сборником и журналом, нужно заметить, имело в 1790 – 1830-е гг. большое значение, поскольку цензурные условия, предъявляемые к ансамблям, были далеко не одинаковы и требовали от авторов/издателей умения учитывать их при создании, подборе и публикации текстов. В этой связи, в частности, весьма интересна попытка А.В. Никитенко (1841 г.) разграничить данные формы по их устойчивым как техническим, так и содержательным признакам, что дало бы в руки цензору орудие для более или менее объективного суждения, особенно необходимое при оценке гибридных изданий [9]. Тем не менее при широкой распространенности технических описаний с литературной точки зрения виды ансамблей рассматривались очень редко и бессистемно. В.Б. Шкловский, например, еще в 1920-е гг. обоснованно критиковал такой подход: «Русскую журналистику изучали без учета формы журнала, у нас только удивлялись, видя в толстых старых журналах цветные рисунки мод, удивлялись, замечая, что Пушкин писал в журналах мелкие желтые заметки. Заметки выщипывались из журнала в собрание сочинений, и там они сразу приобретали почтенный вид» [10].

Действительно, журнал и собрание сочинений коренным образом отличаются друг от друга, и не учитывать этого нельзя, хотя бы потому, что художественный текст имеет собственную память и хранит в своей структуре следы объемлющих целых: произведение, предназначенное для журнала, будет несколько иным, чем произведение, опубликованное как отдельная книга. Г.В. Зыкова показала на примере романов, рассказов и очерков Л.Н. Толстого, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.С. Лескова, С.В. Максимова, имеющих две редакции, журнальную и книжную, насколько значительно условия издания определяют организацию литературного текста, задавая «движение от информативности журналистики к художест-

венному образу» [11]. Таким образом, попытка преодоления технического подхода к журналу и альманаху, предпринятая еще в работах учеников Шкловского, Эйхенбаума и Тынянова [12–15] и возобновившаяся в современном литературоведении, реализовалась в тенденции к анализу различных типов ансамблей «с точки зрения явления самой литературы» [16] или, если подходить более дифференцированно, с точки зрения специфики их нарратива, что опирается на имманентные особенности метатекста и имеет широкие перспективы.

ЖУРНАЛ

Характеристику типов ансамбля следует, безусловно, начать с журнала, который занимает ключевое место в системе профессиональной литературы. Этот статус он обретает не сразу, в русской культуре – только к середине XIX в., пройдя ряд промежуточных трансформаций, сближающих его последовательно с формой научного сборника/вестника (академические журналы XVIII столетия), брошюры и книги, авторской или коллективной (сатирические периодические листы, складывающиеся в тома), повременного сборника, сформированного по тематическому принципу или по принадлежности авторов к литературному кружку. Перечисленные типы журнала создавались, за редким исключением, писателями-дилетантами, не носили коммерческого характера и имели ограниченную аудиторию. Собственно же историю журнала можно обоснованно отсчитывать от изданий Н.И. Новикова и Н.М. Карамзина, ставших для авторов основным источником доходов и потребовавших, дабы обрести поддержку у публики, коренного изменения коммуникативной стратегии и, соответственно, структуры. В 1820 – 30-е гг. процесс становления журнальной формы в основном завершается: отчетливо обозначившаяся профессионализация литературы привела к тому, что журнал принял близкий к современному вид и стал выполнять современные функции. В жанровом плане развитие журналистики от 1790-х к 1830-м гг. было ознаменовано сменой литературно-публицистического моножурнала, имеющего признаки сборника, журналом энциклопедическим, полижанровым, многотемным и коллективным. Рудименты прежних форм, однако, сохранялись в журнальной практике достаточно долго, о чем свидетельствуют, например, «Mélanges litteraires dedies a l'indulgence» («Литературная смесь, обращенная к снисходительности») Е.И. Ланской или «Брошюрки» И.Я. Кронеберга, собрания сочинений/сборники, изданные как авторские журналы.

Переходный характер журнала карамзинско-пушкинской эпохи затрудняет его совокупную характеристику, но основное качество этого типа ансамбля уже здесь проявляется достаточно выразительно. Журнал

предполагает наличие дифференцированной литературной среды, обилие (хотя бы относительное) разнообразных оригинальных произведений и более или менее широкую их востребованность. Доминирующая функция журнала – быть посредником в процессе литературного общения. Со стороны автора это создает установку на планомерность литературного труда и коммуникабельность, на обязательное продвижение текста к читателю и ответную реакцию последнего, которая имеет прагматическое (в докоммерческой литературе не только денежное, но и просветительско-воспитательное) и художественное измерение. Со стороны публики это предполагает постоянный интерес к чтению, определенную степень компетентности (знание основных литературных конвенций) и покупательную способность.

Журнал является точкой встречи данных интенций, близких по своей природе и отражающих потребность субъектов литературного общения в самоутверждении, в проверке своего мнения и позиции точкой зрения другого. Об этом свидетельствует уже семантика названия: «journal» – это одновременно «дневник» и «газета», т.е. некое интимное самораскрытие личности – и факт, представленный на всеобщее обозрение. Перевод индивидуально ценного в культурно значимое как раз и определяет литературность формы журнала, центрирующей восприятие действительности личностной позицией автора/читателя и создающей особый открытый образ реальности, возможный для завершения только в диалогическом контексте.

Журнал одного автора поэтому скорее исключение или свидетельство неразвитости жанра, чем правило. Журналистика полисубъектна и немыслима в литературном пространстве, где нет различия авторских позиций, нет литературных групп или хотя бы кружков. В пределах журнальной формы структурообразующим фактором общения становится позиция «я для других» и «я в окружении других». Так, Ю.М. Лотман справедливо акцентирует специфически журнальную стратегию Пушкина в плане публикации своих произведений: «Почти одновременно он посылает в разные издания <...> стихотворения, которые у читателя, не знающего всей совокупности пушкинских текстов, создавали различные представления о пути пушкинской поэзии. Это совершенно сознательное стремление свое внутреннее и самобытное движение раскрывать читателю лишь в меру его понимания, в привычных и понятных для него контекстах» [17].

В конечном итоге это приводит к дифференциации по авторским «гнездам» и блокам и к расслоению субъектной организации на уровни автора, редактора и издателя. Свойственные и другим типам ансамбля, в журнале эти планы подчинены более общему, зависящему от расстановки

сил в конкурентной борьбе за читателя. Хороший журнал, имеющий свое «лицо», выступает цельной единицей литературного процесса и стремится к синтезу индивидуальных начал, сколь бы своеобразны и ценны они ни были сами по себе, – так он отвоевывает право представительства определенной (и по возможности значительной) культурной тенденции, для русской же литературы, в которой всегда были сильны просветительские установки, этот стимул являлся главенствующим. Отечественная журналистика конца XVIII – первой половины XIX в. последовательно укрупняет и одновременно дифференцирует масштаб представительства от индивидуально-авторского, опирающегося, однако, на совокупное мнение просвещенного общества, через кружковое, ориентированное на точку зрения небольшой культурной группы, к направленческому, предполагающему дифференцированное и широкое единство позиций, причем не только авторов, но и читателей.

Установка на синтез тем не менее не заслоняет в журнальном ансамбле внутреннего разнообразия. Подписываясь на журнал, читатель желает получить разностороннюю информацию и ощутить себя субъектом обширного культурного пространства, в пределе он ждет от издания восполнения своих экзистенциальных потребностей в осознании собственного места в мире, в формировании уникальной личностной позиции. В результате основная функция журнального метатекста – это трансформация безликих фактов и сведений, взятых из любой области, в познавательно упорядоченную, эмоционально окрашенную и жизненно (ценностно) значимую картину действительности. Перевод индивидуального в общекультурное (и наоборот) поставлен в журнале на поток, он планомерен и универсален. Журналистика возможна только в нетрадиционалистской культуре с ее плюрализмом и отсутствием предзаданного образа мира, она предполагает постоянный поиск контакта и проверку идей и ценностей. Текучесть и изменчивость действительности становится при этом как деструктивным, так и созидательным фактором: журнал рождается на потребу дня и не живет долго, но кратковременность существования он компенсирует «пространственно»-широким охватом действительности, из суммы летучих впечатлений отдельных людей вырастает образ судьбы целой культуры.

Энциклопедический «толстый» журнал является наиболее адекватным выражением установок журнального ансамбля как такового. Именно он полнее всего реализует коммуникативные и повествовательные ресурсы современного метатекста. Универсальный журнал ориентирован на удовлетворение интересов как можно большей читательской аудитории, поэтому вбирает в себя установки адресных изданий от журнала научного и хозяйственного до литературного и общественно-политического. Они

связываются в единое целое определенной коммуникативной стратегией, для читателя предстающей в плане программы и идеологии, но на деле складывающейся из совокупных воздействий текстов, включающих в себя ценностно-эмоциональный и художественный уровни. Узловыми точками в формировании этой стратегии являются программные статьи, заявления издателей и авторов, предисловия и примечания к публикуемым произведениям, письма читателей, а также отдел критики, самый дифференцированный и мобильный в любом журнале. Общим принципом журнальной стратегии будет преемственность смысловых установок общения, сочетающаяся с разнообразием форм и приемов, которые адаптируют тексты к уровню читательского восприятия (и обеспечивают его постепенное повышение).

В повествовательном плане журнал исходит из представления о взаимосвязи познавательного, эмоционального, ценностного и практического отношения к действительности, укореняющегося в новоевропейской культуре и вызывающего к жизни просветительский энциклопедизм и романтический универсализм. Это обеспечивает легкое включение материалов предельно широкой тематики, относящихся к тому же к различным дискурсам, и их последующее центрирование художественными средствами, уплотнением смыслового пространства вокруг синкретичного «героя», который, будучи совместной проекцией кругозоров автора/читателя, может приобретать образное выражение в фикциональных произведениях, а в текстах функциональных оставаться «голосом», позицией. В карамзинско-пушкинскую эпоху, откровенно литературоцентричную, художественный план доминировал, поэтому журнал являл собой не только идейное, но и эстетическое целое, связанное многосторонней разработкой проблемы «героя времени» – то чувствительного человека, то гражданина и патриота, то романтика и борца, то просвещенной и критически мыслящей личности, то практического деятеля.

Временные координаты в журнале преобладают, здесь любая информация оценивается по степени своей новизны, по соответствию текущему моменту. Сама периодичность издания задает особое восприятие, в рамках которого наиболее значимым является последний вышедший номер. В наибольшей степени это чувствуется в газете, почти не предполагающей ретроспекции, поскольку ее цель – сообщать, но не вдаваться в подробный анализ, в журнале кумуляция мотивов возможна, он создает текучий, однако скоординированный мирообраз, отбирая и обобщая актуальную информацию и выявляя причинно-следственные связи. Эвристическая направленность журнала первоначально реализуется на тематическом уровне: установка на широкое представление современности обеспечивает объемность, стереоскопичность, каждый из многочисленных

разделов разрабатывает определенную проблематику, а в совокупности они предлагают детализированную и иерархически выстроенную (посредством соотношения рубрик) картину действительности, при этом литературный раздел, изначально оперирующий цельными мирообразами, помогает собрать воедино отдельные сферы. Тематическая связь обеспечивается многократным рассмотрением одних и тех же вопросов с разных личностных позиций и в пределах разных жанров, поэтому в журнале большое значение имеют «отраженные» формы репрезентации, т.е. отсылки к чужой точке зрения или произведению (интер- и гипертекстуальные), особо концентрированно представленные в полемике, критике, в обзорных статьях. Обычно они выносятся в начало и конец номера, создавая его раму и в этой функции сближаясь с паратекстуальными компонентами, присутствующими, за исключением эпиграфов и посвящений, практически в любом журнале.

Тематическая преемственность усиливается в журнальном целом преемственностью жанровой. Как большая конструкция, требующая постоянного пополнения, журнал может состояться только при наличии в литературе значительного количества разнообразных и новых произведений, он, в отличие, например, от альманаха, публикует развернутые тексты, что позволяет полно проявиться дифференциальным признакам жанров и акцентирует энциклопедичность издания. Несмотря на то, что конкретный жанровый репертуар предопределяется функциями журнала и его идейной направленностью, в целом он достаточно широк и типичен. Структура любого массового периодического издания образуется специфическим соотношением художественной прозы и поэзии, публицистики и информационных/документально-исторических жанров, а также критики и часто научно-популярных/философских произведений. Обстановка тесного соседства разных дискурсов акцентирует лабораторный характер журнала, в его рамках тексты открыты для взаимодействий и вынуждены приспосабливаться друг к другу. «Выживает» тот, чья организация наиболее гибка и совмещает традиционность с ориентацией на злобу дня, поэтому журналистика, с одной стороны, достаточно консервативна и тиражирует излюбленные жанровые образцы, но с другой – стремится к синкретизму: журнальное произведение, будь то публицистическая статья или светская повесть, невольно вбирает в себя элементы разных жанров и может входить в разные жанровые единства.

Проверка текстов на адекватность вкусу современного читателя и тяга к экспериментам возможны, однако только при наличии четко опознаваемой структуры журнального целого. Журнал не только синкретичен, как функциональное образование он предполагает дифференциацию и специализацию жанров, стилей и типов текста. Каждый раздел призван дос-

тигать определенных целей и информировать о текущем состоянии некой области культуры, соответственно, он не может слишком резко выходить за обозначенные жанрово-тематические границы. Современная журналистика выработала целый набор специализированных жанров, наиболее адекватно доносящих те или иные сведения до читателя, в конце XVIII – начале XIX в. они еще только формировались, но основной корпус уже обозначился. Эти жанры, подобные рецензии, фельетону, заметке, являлись знаками журнального целого. Структуру же его образовывало сочетание панорамных и функциональных жанров, первые задавали каркас, раму и располагались в начале номера/рубрики, вторые детально разрабатывали очерченное жанрово-тематическое поле. Самой известной и значительной среди панорамных жанров была, пожалуй, проблемная статья в общественно-политическом издании и критическая – в литературном. Своими установками она придавала смысловое единство номеру в том числе осуществляя метатекстовую функцию.

АЛЬМАНАХ

Структурная четкость и узнаваемость сближает журнал начала века с еще более стереотипной разновидностью ансамбля, с альманахом, который, возникнув в конце XVIII в. («Аглая» и «Аониды» Н.М. Карамзина), постепенно отпочковался в 1800 – 10-е гг. от формы тематического или кружкового сборника, от учебных изданий – антологий образцовых текстов (Н.И. Греча, А. Вербицкого), от пантеонов переводных и отечественных произведений (Н.М. Карамзина, М.Т. Каченовского, П.В. Победоносцева), от сборников студенческих опытов («Утренняя заря», «Каллиопа»), т.е. от изданий, выполнявших дидактические и просветительские функции. В середине 1820-х гг. альманах достиг расцвета и стал наиболее популярным и показательным типом метатекста, лицом русской литературы в целом, но на гребне успеха продержался недолго и быстро автоматизировался, уступив к 1830-м гг. место коллективному сборнику (издания Н.А. Полевого, Н.И. Надеждина, А.Ф. Смирдина, Н.В. Кукольника). Структурные черты альманашного ансамбля определились как раз в этот период, причем рано «отвердели», найдя оптимальные способы репрезентации литературного процесса в компактных формах. Столь краткий и интенсивный путь эволюции объяснялся переходным характером альманаха, «замещавшим» журнальные формы в условиях дефицита оригинальных произведений и трансформации коммуникативной системы литературы (эта «промежуточность», синкретизм различных начал в сочетании с компактностью делают альманах привлекательнейшим объектом литературоведческого исследования [18–23]).

Журнал и альманах закрепляли различные формы литературных отношений: журнал требовал более профессионального подхода к общению с публикой и с авторами, альманах же складывался в кружковой дружественной атмосфере и обращался к светскому читателю [24]. Этот тип метатекста был отчетливо литературным; несмотря на достаточно широкую представленность в составе различных альманахов большинства жанров эпохи от научных до документальных, его костяк складывался из поэтических и, на финальном этапе развития, беллетристических произведений. Спектр альманашных текстов отражал интересы более или менее узкой читательской среды (демократический альманах 1830-х гг. был уже эпигонским [25]), отнюдь не стремившейся к углублению в частности и предпочитавшей жанры общеупотребительные и легкие для восприятия. По замечанию Эриха Ауэрбаха, от светского человека (honnête homme) «требовалось возможно более широкое общее воспитание и образование, равно как и вообще отношение к жизни, идеалу этому была чужда какая-либо специализации, пусть даже в поэзии или в науке; <...> допустимо было проявлять только такие способности, которые, скажем, могли считаться изящным любительством, способствовали легкому и приятному развлечению общества» [26, 27]. Повседневной сферой, где реализовывались многочисленные достоинства светского автора/читателя, было салонное и дружеское общение, отчего вовлеченность в процесс кружковой коммуникации означала для него больше, нежели выход к незнакомому, «чужому» читателю, и, соответственно, рукопись, доступная «для немногих», ценилась ничуть не ниже, чем опубликованный текст. Альманах в конце XVIII – начале XIX в. стал удобной формой компромисса между набиравшим силу стремлением к профессионализму, к вовлечению в литературу массовой аудитории и традицией светского дилетантизма.

Уже с момента своего возникновения альманах оформляется как синкретичное издание, способное функционировать и в качестве публичном (книга), и в качестве бытовом (альбом). Первым он был для светской среды в целом, вторым – для круга избранных, воспринимавших текст в неразрывной связи с личностью автора(-ов), что часто подчеркивалось посвящениями. Как отмечает А.И. Рейтблат, альбомно-бытовую сторону альманаха задавали несколько обстоятельств: дружеские связи между литераторами, мощный пласт «домашней» семантики и ориентация на «своего» читателя [24. С. 172–174]. Закономерно, что коммерческие отношения в такой системе коммуникации прививались очень плохо, поскольку набрасывали нежелательную тень на авторов, последние, за редкими и поздними исключениями, вроде «Полярной звезды» Рылеева – Бестужева, предоставляли свои произведения для публикации в порядке

дружеской услуги. Отсюда слабая регулярность литературной жизни и незаинтересованность в продвижении литературной продукции к демократическому читателю: альманах оперировал немногочисленными произведениями, написанными к данному моменту определенной группой литераторов и уже известными в узком кругу, не стимулируя при этом потребности в создании и публикации новых и новых текстов. Коммерческий успех нередко сопровождал издание альманахов, однако он был единовременным и не сказывался ощутимо на положении и ценностных приоритетах авторов, лишь к концу 1820-х гг. альманах полностью пересек рубеж, свидетельствующий об осознании литературных возможностей жанра. Но в этот момент альманах из дорогой, престижной и потому изящно оформленной вещи, удобной для ношения в дамском ридикюле и демонстрации в салонном общении, из книги в 16-ю долю листа с многочисленными рисунками и виньетками постепенно превращается в пухлый том, своеобразную настольную энциклопедию текущей литературы, специализируется – и теряет бытовой статус.

Литературная природа альманаха, в отличие от журнала, обусловливалась как раз неустранимой «домашностью» (Ю.М. Лотман) его подхода к окружающей действительности, альманах не требовал обязательного возвышения интимного до общезначимого, а, напротив, превращал всю реальность в обжитую и комфортно-облагороженную сферу, центром которой выступал светский человек. Если обратиться к предыстории жанра, то нетрудно заметить, что генетическая связь со средневековым альманахом-календарем, энциклопедическим сводом полезной в быту информации, охватывающей все сферы от астрономии до известий о проходящих в этот день ярмарках, сохраняется и в изданиях карамзинско-пушкинской эпохи. Они были специализированно светской разновидностью подручного справочника, полезного в общении просвещенных, благовоспитанных людей. Литературная же ориентированность альманахов свидетельствовала о достаточно большом месте, занимаемом изящной словесностью в культурном мире элиты, и о потребности осмыслять движение действительности по художественным законам, что оказывалось возможным лишь через создание компактной, легко обозримой, но универсальной «модели» мироздания.

Светский человек ждал не учителя и руководителя, а умного и знающего, без педантизма, собеседника, предоставлявшего новую пищу для чувств и размышлений. Он, издатель альманаха, был представителем того же общества, что и читатель, находясь лишь в разной степени дружеских связей с последним. Коммуникативная установка издания предполагала близость кругозоров, знание основных культурных и литературных конвенций и владение ими на практике (поскольку многие читатели яв-

лялись одновременно и писателями). Игра тонкими различиями в уровне компетентности, зависящими, что подчеркивал автор, не от образованности, а от интересов аудитории, определяла стратегию альманаха. Уже его заглавие часто сигнализировало о предпочтительном адресате, поскольку содержало обращение, например, к любителям русской старины, ценителям отечественной словесности и т.п., но издание не столько отграничивало такого читателя от прочих, сколько превращало в него любого обратившегося к тексту.

Этот тип ансамбля был достаточно разнообразен по своим функциям, он мог преследовать в том числе образовательные и просветительские цели, однако вуалировал их, облачая новую информацию в форму свободного разговора, по пушкинскому выражению, «болтовни». Являясь частным лицом, биографически представимым, создатель альманаха не имел нужды строго выдерживать единство своего образа и скорее примерялся к особенностям собеседника и избранному предмету, нежели следил за концептуальностью. Коммуникативная стратегия издания становилась прихотливой игрой с читательскими ожиданиями, полной немотивированных отходов от темы и внезапных переключений регистра.

Это, впрочем, компенсировалось единством языка, кодов общения, альманах представительствовал светскую культуру в целом, но в ее кружковом преломлении, отчего контакт с читателем мог достигаться на разных уровнях. Для ближайшей аудитории семантический спектр был самым богатым, условности, принятые в дружеской среде, и кружковые аллюзии автор свободно переключал в общелитературный или даже философско-эстетический/культурно-исторический план. Читатель, не владевший эзотерическими кодами, ориентировался на общеупотребительные в светской среде пласты значений, но в любом случае не выходил за рамки привычного мировосприятия. Кружковая атмосфера позволяла обходить острые углы индивидуальных различий, установка на согласие делала альманах неподходящим полем для столкновения мнений, здесь полемические жанры, как, например, в «Мнемозине», были островками в повествовательном потоке, а критика имела программно-обобщающий характер, облегчающий усвоение читателем новых конвенций. Общение с публикой в альманахе осуществлялось в самих произведениях, и редко какие из них акцентировали особо коммуникативные установки издания.

В сравнении с журналом альманах стремился к равному представительству, к своеобразному элитарному демократизму, будь то в области авторства или в жанровой сфере. Являясь чаще всего органом какого-либо литературного кружка, писательской группы, общества или учебного заведения, альманах предоставлял свои страницы для всех членов объединения и допускал даже, по дружескому принципу, участие «чужих»

авторов. В этом плане установкой издания была репрезентативность: для публикации отбиралось лучшее из написанного за последнее время данным кругом литераторов, отчего книга становилась своеобразным итогом и отчетом, демонстрацией возможностей, открывающихся в рамках избранной литературной позиции. Общность контекста здесь составляла презумпцию восприятия, особенно для читателей, хорошо ориентирующихся в творческих и дружеских связях писателей; она не нуждалась в специальном подкреплении, в наличии особых повествовательных скреп. Экстралитературные смыслы ощутимо упорядочивали, например, авторский уровень: со сторонней точки зрения очень трудно объяснить альманашную хаотичность в расположении текстов тех или иных писателей или в предоставлении им большего/меньшего печатного места, столь же случайными представляются нередкие авторские блоки. Но демократичность композиции коррелировала с иерархичностью читательского восприятия, способного оценить значимость и место данного писателя в группе и художественный уровень опубликованных произведений. Благодаря узости и традиционности авторского круга читательская компетентность могла проявиться и в игровых формах, в разгадывании псевдонимов и криптонимов, нередко превращавших оглавление альманаха в своеобразный кроссворд.

Эвристическое начало проявлялось в альманахе в форме интеллектуального диалога с публикой, во время которого ансамблевое разнообразие индивидуальных голосов, авторских мирообразов приводилось к единому смысловому знаменателю, возможному, конечно, не для всех, но, по крайней мере, для лучших изданий. Диалог этот протекал не в быстро меняющемся временном потоке, где ценным является только самое новое, а скорее в пространстве, в семантическом поле современной культуры, представленном годовым выпуском альманаха. Редкая периодичность, производная малого количества оригинальных текстов, делала каждый из них особо отмеченным, представительствующим за все творчество данного автора, а также за жанровую традицию в целом. Альманах воспринимался как книга, причем парадоксально совмещающая признаки рукописи и хрестоматии, ее структурной единицей было отдельное небольшое произведение, внешне не связанное с другими, или даже фрагмент произведения. Закономерно, что он мог адекватно функционировать, только восполняя свою отрывочность через отсылку к объемлющему целому. В синтагматическом плане таким целым являлся полный рукописный текст произведения, реально существующий или предполагаемый, а в парадигматическом – весь корпус текстов писателя или данного жанра. А.И. Рейтблат называет это свойство альманаха дайджестностью, подразумевая под ней направленность издания на совокупную репрезентацию литературного/культурного процесса в компактных формах.

Тематическое, жанровое и индивидуально-авторское разнообразие затрудняло образование в альманахе причинно-следственных повествовательных связей, однако открывало широкий простор для связей ассоциативных, поддерживаемых контекстом группового «языка» и пластом «домашней» семантики, намеками на биографические факты и отсылками к текстам собратьев-литераторов. Целостность альманаха – это целостность мотивная, что акцентировалось деконструирующей ориентацией на отрывок-фрагмент. Альманах тоже был лабораторией, но не в общелитературном (ср. журнал), а в индивидуально-творческом плане, он отражал поиски и эксперименты, ведущиеся данной группой писателей (ср. наблюдение Г.В. Зыковой о функциях фрагмента в альманахе: «Незавершенные произведения печатались, видимо, прежде всего в качестве «опыта», образца стиля и жанра, интересного прежде всего коллегам по цеху» [11. С. 111]). Установка на текучесть текста, очевидная для автора, акцентировала субъективные стороны произведения и смещала его в область лирики; альманах и был по преимуществу стихотворным, а немногочисленные прозаические тексты – миниатюры, аллегории, эссе, короткие повести, отрывки из путешествий, письма и пр. тяготели к лирическому звучанию и активно применяли приемы поэзии. Жанровое выравнивание поддерживалось в данном типе метатекста прозрачностью границ между разделами, основными из которых были такие крупные, как «Поэзия/Стихи» и «Проза», значительно реже – «Критика», а иногда и полным их отсутствием, в этом случае весь выпуск представлял собой мотивное целое, в ряде случаев достаточно плотное, возвышающееся до определенной концептуальности (ср. «Мнемозину», «Северную лиру», «Уранию»). Повествовательные блоки в альманахе возникали, таким образом, благодаря концентрации тех или иных мотивов и могли выстраиваться на проблемно-тематическом, образном и жанрово-стилевом уровне.

Наложение мотивных комплексов являлось мощным фактором придания альманашному выпуску целостного облика, что находило отражение и в типичной композиции ансамбля. Альманах, функционируя в культурном обиходе как книга, активно эксплуатировал структурные возможности книжной формы, но подчинял их своим повествовательным установкам. В этом типе ансамбля мы найдем все элементы книжного ряда от титульного листа и посвящения до иллюстраций и оглавления, причем каждый из них заявлял определенный пучок мотивов. Их соотношение регулировалось через закрепление за определенным типом текста постоянной композиционной позиции и задачи. В качестве увертюры выступал паратекст, почти всегда представленный полным набором элементов, он был символическим центром выпуска и выполнял в том числе и метатекстовую функцию. За увертюрой следовала заявка главной темы в годовом

обзоре современной словесности, как текст панорамный, она намечала возможные пути развития мотивов и придавала альманаху концептуальное единство. Основная часть представляла собой подборку прозаических (художественных и нехудожественных) и поэтических произведений, которые могли подаваться обособленно, разделами, или вразбивку, в совокупности они образовывали мотивные комплексы, стремящиеся исчерпать потенциал «темы» в лирических и повествовательных формах. В конце книги в качестве коды иногда помещались обращения к читателю либо полемические отклики, эти тексты акцентировали совокупный смысл выпуска, каким он мог явиться или явился реципиенту. Таким образом, альманах становился практически образцом композиционной упорядоченности, что позволяло очень свободно обращаться с произведениями внутри блоков вплоть до произвольно-хаотического их расположения.

Это требовало от издателя/редактора тонкого чувства контекста, и лучшие альманахи 1820-х гг. как раз умели примирять стремление к репрезентативности, к представленности различных граней современного литературного процесса с необходимостью выдержать некое единство художественных принципов. Коллективный сборник 1830-х гг., пришедший на смену альманаху, этим уже не отличался, он сохранял важнейшие структурные черты своего «родителя», но отдавал предпочтение широте панорамы в ущерб смысловой целостности. Монументальные издательские проекты Н.А. Полевого («Повести и литературные отрывки»), Н.И. Надеждина («Сорок одна повесть лучших иностранных писателей»), Н.В. Кукольника («Новогодник»), А.Ф. Смирдина («Новоселье», «Сто русских литераторов») превращались в «левиафаны», поскольку оперировали целостными текстами, причем достаточно большого объема. Индивидуально-авторские, тематические и жанровые различия произведений выявлялись здесь в полном объеме, а примиряющий их контекст кружкового «языка» оказывался утерянным. На новых основаниях реанимация жанра произошла только в 1840-е гг., когда появляются сборники тематические и одновременно направленческие, их целостность была уже не столько мотивной, сколько концептуальной, что соответствовало аналитическому духу «натуральной» школы.

СБОРНИК И СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

Параллельные процессы протекали и в области авторской циклизации, в смене типов сборников и разновидностей собрания сочинений (из всех видов метатекста сборник и собрание сочинений изучены менее всего, исключение составляют лишь ансамбли лирические, но и здесь картина эволюции намечена пунктирно; см. некоторые работы в этой области: [28–33]). Несмотря на то, что, подобно журналу и альманаху, эти разно-

видности метатекста могли включать в свой состав произведения как художественные, так и функциональные, ведущими для формирования их целостности были принципы собственно эстетические. Прагматическая основа здесь проступала менее отчетливо, хотя и присутствовала. Она определялась статусом автора, его включенностью в систему литературных отношений, поэтому общую линию эволюции авторских изданий можно наметить, ориентируясь на движение литературы от дилетантизма к профессионализму. В области прозы расслоение писателей на дилетантов и профессионалов обозначилось уже в XVIII столетии, первые, будучи преимущественно поэтами, ориентировались на публицистические и документальные жанры, группировавшиеся в сборники речей, рассуждений, трактатов и т.п. и становившиеся затем разделами итоговых собраний сочинений (но только для писателей первой величины, ср. собрания сочинений В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова), а до той поры рассеянные по журналам (или собранные в авторские журналы). Вторые, прозаики по преимуществу, собраний сочинений не выпускали, но активно и в достаточно большом объеме создавали/переводили беллетристические тексты, объединявшиеся в сборники разного типа, но главным образом новеллистические (М.Д. Чулков, В.А. Левшин, И.В. Новиков, Н.Г. Курганов и др.). Адресованы были ансамбли соответственно элитарному или демократическому читателю и коммуникативного синкретизма не допускали, одни призваны были просвещать и наставлять, другие – развлекать.

В конце XVIII – начале XIX в. эта тенденция сохраняется, названные типы сборников широко представлены в литературном процессе (см. многочисленные переиздания как беллетристических, так и публицистических подборок), однако появляются и новые, более сложные формы, учитывающие рост и изменение вкусов читательской аудитории, а также подвижки в жанровой системе. Прежде всего, поскольку профессионализм постепенно начинает распространяться в сфере «высокой» литературы, появляется синтетический тип изданий, ориентированных на широкую образованную публику. Он имеет цель «продвинуть» тексты, чаще уже апробированные, известные по журналам, к большему, нежели журнальное, количеству читателей, отчего градация «сборник – собрание сочинений» связывается уже не только с соображениями престижа и авторитетности, но и с прагматическими установками: сборник мобильнее и дешевле, собрание сочинений дороже и репрезентативнее, т.е. у них не тождественные адресаты (ср. опыты выхода к низовому читателю в сборниках Г.В. Геракова, С.Н. Глинки, Ф.Н. Глинки). Во-вторых, сентиментализм признал художественное достоинство прозы, нарушив обязательное разделение последней на полезную/публицистическую и развлекатель-

ную/беллетристическую, теперь автор мог обращаться в одном сборнике к разным категориям читателей, ориентируясь на их интересы. Учитывая, однако, что писатель-прозаик и только прозаик не соответствовал канону светской разносторонности и мощным традициям дилетантизма, в сфере высокой литературы закономерную популярность получили в 1790 – 1810-е гг. полижанровые сборники («безделки», «досуги», «опыты»), причем со все более крупными и обобщенными разделами, редуцировавшими жанровые различия. Эта эволюция нагляднее всего проявляется в собраниях сочинений, авторы которых постепенно отказываются от жесткой жанровой рубрикации и ищут новые способы группировки текстов по хронологическому, тематическому или иным принципам; прозаические произведения при этом, как имеющие отпечаток синкретичности, первыми освобождаются от дополнительной дифференциации, в области поэзии жанровые разделы сохраняют свое значение еще долго.

В литературе 1820-х и особенно 1830-х гг. начинают задавать тон профессиональные отношения. Наличие значительного количества оригинальных произведений, в особенности прозаических, объемных, требующих большого печатного пространства, повышает удельный вес авторских сборников в общем потоке публикуемой продукции, теперь именно на этот тип ансамбля возлагается обязанность доносить до читателя новые произведения. Так формируется основная функция сборника – репрезентировать определенный этап или аспект творческого развития писателя; собрание сочинений тоже приобретает динамичность, оно стремится показать процесс авторской эволюции как целое. Закономерно, что в рамках последнего хронологический принцип расположения текстов получает все большую распространенность. Репрезентативность определяет и смену коммуникативной стратегии, игровые формы общения с читателем сочетаются теперь с формами программными, подчеркивающими концептуальное единство или, по крайней мере, преемственность художественных принципов ансамбля, тип «безделок» и «опытов» теряет популярность, а наиболее частотным названием итогового сборника становится «Сочинения имярек». Следствием профессионализации литературы было и постепенное вытеснение универсальных полижанровых изданий сборниками специализированными, адресованными конкретному читателю и ровными по жанрово-тематическому составу (но не монолитно-традиционному, как в прозе XVIII в.). Автор уже мог не быть одновременно драматургом, поэтом и беллетристом, а избирал определенный жанровый регистр, на который и нацеливал читателя; так появляется когорта писателей-прозаиков (от А.А. Бестужева-Марлинского до В.И. Даля), разрабатывавших возможности различных типов сборников – повестей и рассказов, сказок, анекдотов, очерков, фельетонов, публицистических

статей и т.д. – очень часто превращавшихся в циклы. В собраниях сочинений такие жанрово-тематические блоки и циклы, прошедшие проверку на целостное восприятие, могли отмечать хронологические рубежи в творческом развитии автора, а иногда и полностью задавали структуру издания, как это было у Н.В. Гоголя (1842) и В.Ф. Одоевского (1844).

Логика эволюционных изменений сборника/собрания сочинений 1790–1830-х гг. отражала проблемы, связанные с формированием интегративного повествования. Будучи индивидуально-авторским произведением, вдобавок изначально ориентированным на широкое представление творческих поисков писателя, данная разновидность метатекста стремилась к цельному воздействию, не достигая его, однако, в полной мере. Так же как в альманахе, единство здесь возникало на пересечении авторских интенций, заявленных в конкретных произведениях, и «надтекстовой» осведомленности читателя. Не предполагая тотальной целостности художественного мира, сборник компенсировал его общностью авторской позиции, и подключение к ней очень облегчалось в том случае, если реципиент имел представление об авторской личности, о своеобразии идейных и творческих установок писателя и о его излюбленных повествовательных ходах. Таким образом, формирование ансамбля из отдельных произведений данного автора (им самим или его друзьями-редакторами) сопровождалось акцентированием в них узловых моментов, отсылающих к биографическому контексту и индивидуальному литературному «коду». Закономерно, что сборники или собрания сочинений от «Моих безделок» Н.М. Карамзина и «Опытов истории, словесности и нравоучения» М.Н. Муравьева до «Арабесок» Н.В. Гоголя и «Сочинений» Д.В. Давыдова обычно снабжались некими вводными статьями/предисловиями, ориентирующими читателя на определенный аспект восприятия. Адресат вольно или невольно опосредовал знанием авторской репутации и манеры письма рецепцию конкретных текстов и в процессе этого обнаруживал конвенциональность нарратива.

Так происходила подспудная перестройка читательского кругозора, но коммуникативная стратегия издания в целом затрагивала и собственно тематический уровень, реализуясь в прочерчивании основных линий, по которым шло художественное структурирование обозначенной проблемной сферы. В зависимости от конкретного типа сборника на первый план здесь могла выходить когнитивно-информационная, эмоционально-оценочная, креативная, достаточно часто провоцирующая составляющая, но общую логику определял акцент либо на субъективной, либо на объективной стороне в осмыслении и представлении материала. Для сентиментальной литературы первый был более значим: получив в наследство от просветительского энциклопедизма тягу к широте, сентименталисты пе-

реводят ее в личностный план и делают человека (автора в информационно-публицистических сборниках, героя в художественных) центром изображаемого мира, не пытаясь навязать ему теоретическую системность, а напротив, подчеркивая многообразие индивидуальных впечатлений и реакций. Коммуникативная стратегия «опытов» и «безделок», так же как и их совокупный мирообраз, отличается прихотливостью и повышенным игровым началом, писатель создает «домашнюю», камерную модель Вселенной, проигрывая в текстах важнейшие экзистенциальные выборы и вызывая читателя на эмоциональный отклик, сочувствие происходящему, на самоотождествление с героем/повествователем.

В романтическом и постромантическом сборнике благодаря установке на универсальность субъективная и объективная составляющая уже стремятся к балансу. Эссе, очерк и повесть, основные прозаические жанры, подвергающиеся циклизации, постепенно приобретают эпическую подкладку. В особенности это повлияло на жанровую структуру повести, по справедливому замечанию Ф.З. Кануновой, сама «энциклопедичность, лежащая в основе малых жанров», была связана «с эпическим характером русской повести, рассматривающей события в их неизбежной связи между собой» [34]. Эпичность, однако, не предполагала отказа от субъективного авторского начала, и каждый из ведущих прозаиков эпохи находил свой способ примирения этих стихий, но всех их, от А. Погорельского до В.Ф. Одоевского, сближала тяга к циклизации. Сборник позволял, не ослабляя лирического/публицистического элементов, придать им эпическое звучание благодаря особой структуре повествования, связанной единством авторской позиции и одновременно открытой как для многообразия действительности, так и для «чужих» точек зрения. Тем самым сборник и собрание сочинений начала XIX в. своеобразно сопрягали объективно-эпический и лирико-субъективный планы, тяготея, как отмечал Б.М. Эйхенбаум [35], к романным формам.

Синтезу эпического и романного начал соответствовала коммуникативная стратегия романтического сборника, которая детерминировала ставшие традиционными игровые моменты установкой на анализ, на подключение читателя к процессу рефлексии над совершающимися событиями или над судьбой героя. Автор, его личностная позиция и здесь оставались центром повествования, только писатели 1840-х гг. начинают ощутимо выносить ее «за скобки» текста, однако акцент на эвристичности, на «совместном» осмыслении разнообразного материала заострял внимание на причинно-следственных последовательностях. Символико-эмблематическая соотнесенность текстов, базирующаяся на ассоциативных связях, что было свойственно сюжетам «опытов» и превращало их в «ландшафты моих воображений», сменяется в романтическую и особен-

но постромантическую эпоху каузальной сюжетностью, сближающей сборник с журналом (ср. лермонтовского «Героя нашего времени»).

В повествовательном плане сборник и собрание сочинений конца XVIII – первой трети XIX в. демонстрируют невиданное дотоле многообразие, являясь своеобразной энциклопедией нарративных приемов и форм (что в рамках стернианского, иронического стиля могло стать самодовлеющим). Но доминантой этих поисков была апробация различных способов манифестирования авторской позиции. Эволюция здесь также достаточно прозрачна и заключалась во все большей объективности, в превращении автора-публициста или автора-лирика в автора-рассказчика. Субъект сентиментального сборника обычно был заявлен как некое самоценное «я», открывающее читателю в дружеской беседе свой внутренний мир, не случайно в заглавиях «опытов» часто появлялось слово «мои/моих». Сборник романтический если и акцентирует личностное начало, то уже как доступное для восприятия только с точки зрения «другого», закономерно, что в 1820–30-е гг. появляется множество подборок, связанных общим образом повествователя, в том числе персонифицированного, превращенного в особого героя. Эти сборники нельзя рассматривать как циклы, подобные «Повестям Белкина» или «Вечерам на хуторе близ Диканьки», они не создают стабильного нарративного целого и способны к перегруппировке, дополнению или даже распаду, но наличие в них единого субъекта, несомненно, центрировало повествование, такие блоки были более или менее устойчивы и впоследствии часто определяли структуру итоговых собраний сочинений, как это случилось у А.А. Бестужева-Марлинского, В.И. Даля, О.И. Сенковского и ряда других прозаиков.

На проблемно-тематическом и жанрово-стилевом уровне благодаря росту аналитического начала также нередко возникали повествовательные блоки. В сборниках эпохи сентиментализма тематические и жанровые ориентиры группировки могли задаваться извне, выступая в качестве дидактической установки, независимой от индивидуально-авторского взгляда на мир, такая прямолинейность ощутимо проявлялась в изданиях на героико-патриотические (Г.В. Гераков, С.Н. и Ф.Н. Глинка) и нравственно-философские (И.В. Лопухин, П.В. Победоносцев) темы, в разнообразных «пантеонах», подборках исторических (П.Ю. Львов, А.Ф. Кропотов) или литературных (Н.М. Карамзин) портретов. Но в большинстве случаев блоки возникали в процессе адаптации авторского замысла к жанрово-тематическим стереотипам современной литературы: мотивная связь, доминирующая в «опытах» и часто отсылающая к архетипической символике (например, к метафоре «мир/текст», разворачивающейся в образах «ландшафта», «сада»), облегчалась при этом традиционностью материала,

тем, ситуаций и даже сюжетов и узнаваемостью жанровых форм (письмо, медитация, пейзажная зарисовка, повесть, портрет, путешествие и т.п.).

В литературе начала XIX столетия «репертуарность», стремление задействовать в издании максимально большой круг тем и жанров сменяется дифференцированностью, сосредоточением на нескольких аспектах, соответствующих индивидуально-авторским предпочтениям и задачам данного целого. Образование повествовательных блоков происходит в романтических сборниках благодаря преимущественному вниманию к той или иной сфере действительности, в этом плане показательны сборники повестей, построенные на одной или на сочетании нескольких модификаций жанра: повести «светской», «бытовой», «региональной», «фантастической», «исторической» и т.п. Причем уже в 1820–30-е гг. обозначается тенденция, нашедшая завершение позже, к сочетанию при циклизации эмпирики, разнообразных «случаев», «очерков», «сцен», «наблюдений», «воспоминаний», «заметок» и ее концептуальному осмыслению, происходящему в основном в рамках романтической эстетики и идеологии. Повествователь, проводник авторской точки зрения, в соответствии с доминирующей установкой сборника представал в этом случае либо как наблюдатель происходящих событий, иногда даже как особый герой, либо как субъект совершающейся рефлексии. В последнем случае он «помогал» читателю выделить ключевые проблемно-темати-ческие центры циклизации, приобщая его к своему панорамному эпическому видению, первый же вариант был ориентирован на романную форму и акцентировал совершаемый персонажем акт самоопределения, экзистенциального выбора. Если продолжить жанровые аналогии, то прозаический сборник 1820–30-х гг. вне зависимости от конкретного дискурсивного состава, преобладания лирико-медитативных, документальных, научно-философских, публицистических или беллетристических жанров, стремился к целому очеркового или новеллистического типа. Позднее, в 1840–60-е гг., синтез этих начал приведет, по наблюдениям Ю.В. Лебедева [36], к возникновению особой формы «эпического» сборника/цикла, нашедшей наиболее полное воплощение в творчестве И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, М.Е. Салтыкова-Щедрина и ряда других прозаиков.

Наличие достаточно прочных повествовательных связей ослабляло необходимость обязательного обращения к элементам книжной структуры для оформления сборника или собрания сочинений как целого. В том же случае, когда они привлекались автором, то приобретали осознанно художественный характер. Сборник и собрание сочинений изначально воспринимаются в качестве книги/серии книг, но в 1790–1830-е гг. книжные признаки выступают носителями дополнительного пласта смыслов, становятся знаками эстетического плана. Паратекстуальные элементы

сборника от заглавия до послесловия и оглавления, а также его композиция и рубрикация в большинстве случаев носят печать авторского замысла. К этому пласту ансамблевых компонентов вполне применим принцип художественного монтажа, предполагающий целенаправленный совместный эффект от соединения нескольких фрагментов/эпизодов. М.Н. Дарвин, опираясь на наблюдения С.М. Эйзенштейна, акцентирует тот факт, что «специфика монтажной композиции дает возможность воспринимать не только целое, но и части, из которых это целое возникает и состоит» [16. С. 31–32]. В журнале и альманахе монтаж также присутствует, но данные формы не исходят из презумпции целостности, целое здесь появляется лишь в итоге, подчиняясь определенной коммуникативной стратегии, поэтому соположение частей приобретает художественное значение постфактум, тогда как в сборнике и в меньшей степени в собрании сочинений монтаж создает цельный повествовательный ряд.

Последовательно проведенный монтажный принцип превращает сборник в цикл, образцом чему может служить обширная группа ансамблей переходного характера, например «Новые повести» В.Т. Нарежного, «Арабески» Н.В. Гоголя, «Три повести» и «Новые повести» Н.Ф. Павлова, «Quatre nouvelles» («Четыре повести») З.А. Волконской и др., о которых невозможно с уверенностью сказать, относятся ли они однозначно к целостным циклическим образованиям или здесь доминирует жанрово-тематический критерий объединения. Показательно, что сборники этого типа особенно активно используют элементы паратекста, помимо общего заглавия в них есть посвящения, эпиграфы, предисловия, авторские примечания или комментарии, а в композиционном плане они демонстрируют продуманное разделение/объединение произведений в группы и значимую их последовательность. Иногда, как в гоголевских «Арабесках» [37], автор создает несколько вариантов состава и расположения текстов, добиваясь не только художественной мотивированности, но и определенной сюжетности сборника.

ЦИКЛ

Взлет циклизации в русской прозе 1820–30-х гг. как раз и свидетельствовал об осознании новых возможностей, которые предоставлял интегративный нарратив, предполагающий уже не просто монтаж текстов, но создание единого художественного мира, образцом чего служил цикл беллетристический, тяготевший и генетически, и структурно к новеллистике и продолжавший развитую литературную традицию (ср. «Декамерон» Боккаччо). Но процесс циклообразования был настолько интенсивен, что перехлестывал за рамки повествовательной прозы, простираясь в область философско-публицистических (ср. «Философические письма»

П.Я. Чаадаева), критических («Литературные мечтания» В.Г. Белинского) и документальных («Сочинения в прозе» Д.В. Давыдова) жанров. Формирование синтетического универсального нарратива протекало в русской прозе эпохи сентиментализма и романтизма по многим руслам, поэтому циклизация оказалась включенной в общий контекст развития литературы, и рассматривать ее необходимо, учитывая многообразие связей с различными жанрами и социокультурными формами.

Идейное и жанровое своеобразие цикла и его особая роль в литературе эпохи уже акцентировалось в обобщающих трудах по истории русской повести [38] и в соответствующих разделах академической «Истории русской литературы» [39]. В исследовании русского прозаического цикла 1790–1830-х гг. можно выделить два направления, в рамках которых были достигнуты самые важные результаты. Во-первых, это выявление возможных циклообразующих мотивов, включающих в себя единую концепцию, общность тематического материала, наличие сквозного рассказчика/рассказчиков, литературных реминисценций и/или пародийного задания, биографического подтекста, системы устойчивых мотивов, мифопоэтических комплексов и т.п. (см., например, многочисленные работы, посвященные пушкинским «Повестям Белкина»). Во-вторых, это характеристика самых активных форм цикла, в первую очередь «вечеров» и ансамблей с общим повествователем [40–42]. Принципиальное же значение для рассмотрения эволюции и поэтики русского цикла имеют программные статьи А.С. Янушкевича [43–44], комплексно осмысляющие движение прозаической циклизации середины XVIII – первой трети XIX в. в свете идей универсализма и с непосредственным выходом на проблемы повествования.

Для целостной характеристики прозаического цикла 1790–1830-х гг. важно принимать во внимание, что совершающийся в этот период переход от кружкового общения к массовым формам коммуникации требовал от литературы особого обращения с материалом. В этом контексте диалогическое начало, ориентация на активность читателя, свойственные «жанровой памяти» цикла, оказались актуальными и востребованными, тем более что он уже имел к концу XVIII столетия давние традиции. По наблюдениям А.С. Янушкевича, интеграция ранее всего проявилась в беллетристике, в таких сборниках 1760–80-х гг., как «Пересмешник» М.Д. Чулкова или «Русские сказки» В.А. Левшина, где возникает «неумолкаемая на протяжении всего повествования авторская рефлексия-«болтовня», скрепляющая разнородное в некое единство» [44. С. 101]. Эти сборники, однако, были «адресными» – они предназначались демократической аудитории, что открывало широкий простор для включения занимательного материала, обработанного в духе лубочного сказочно-

авантюрного повествования. Акцент ставился на общем поэтическом колорите, который компенсировал отсутствие индивидуально-авторской концептуальности обилием жизненно-бытовых ситуаций (эмпиричностью), апелляцией к традиционным карнавальным схемам и жанровой «узнаваемостью» текстов, а также задействованием фамильярных речевых форм. Ежевечерние рассказы, сопровождающие времяпрепровождение некоего круга слушателей (поочередно становящихся и авторами), связывали общность духовных интересов, включение в круг художественных потребностей демократического читателя. Привлекательной стороной таких «вечеров» становилась не программность, а пестрота и увлекательное разнообразие при наличии хорошо знакомой формы, мотивирующей состав сюжетов и смену рассказчиков.

Этот тип прозаического цикла имел большую популярность и оказал существенное воздействие на все основные разновидности циклизации первой трети XIX столетия, но его вхождению в сферу «высокой» литературы предшествовал в 1790–1810-е гг. этап разработки внутренних возможностей салонной и кружковой коммуникации в образовании нарративных целых. В эстетике сентиментализма просветительское стремление монопольно представительствовать определенную литературную/культурную традицию (элитарную или демократическую) постепенно ослабляется, автор становится частным лицом, индивидуальностью, поэтому особый интерес теперь приобретает сам процесс общения, определяемый установками личности. А.С. Янушкевич справедливо называет ведущей формой циклизации этого периода «смесь», подборку разножанровых произведений, скрепленную подвижным единством авторской позиции. В том случае, когда последняя воплощается «в лицо», возникает более тесное, цельное повествование, как в путешествиях Н.М. Карамзина и А.Н. Радищева, связанных судьбой героя-нарратора. Собственно же цикл в русском сентиментализме строится в жанровом зазоре между формой сборника («безделки» и «досуги») и сюжетного текста. Так происходит, например, в трилогии М.Н. Муравьева «Эмилиевы письма», «Обитатель предместия» и «Берновские письма» или в «Ландшафте моих воображений» А.Ф. Кропотова, где ведущей структурой, мотивирующей единство текстов, становится заочный (чаще всего эпистолярный) диалог персонажей либо диалог автора-повествователя и читателя. В его раме оказывается возможным монтаж разножанровых произведений/фрагментов, которые отсылают к определенным салонным дискурсам или к дружеским коммуникативным тактикам, но не реализуют их полно и программно, оставляя разрывы и «швы»; сентиментальный цикл – это свободная вязь мотивов разного уровня, переливающаяся за границы отдельных текстов благодаря наличию стабильного в себе субъективного мирообраза. Он

присутствует для читателя, близко знакомого с творчеством и самой личностью автора, как бы до любого конкретного произведения, он узнаваем и типичен, а циклизация лишь задает форму и последовательность его нарративной подачи, применяясь к кругу существующих в литературе данного момента стратегий общения, как игровых, так и программных.

В эволюции русского прозаического цикла определяющими являются 1820–30-е гг., когда «идея системы, «всеохватывающей композиции», универсализма становится «идеей времени», а циклизация, ее реализующая, оказывается «своеобразной «формой времени» [44. С. 102–103]. Только к этому периоду цикл приобретает адекватный повествовательный облик, не просто воплощающий в некий нарративный ряд традиционный жанровый мирообраз (беллетристический сборник XVIII в.) или авторские чувства, впечатления и размышления (сентиментальный цикл), но строящий художественный мир как органичную в самой себе реальность. Общение здесь перестает быть монологом, облеченным в диалогическую форму, а становится равноправным разговором о волнующих автора и читателя предметах и, в пределе своем, сотворчеством субъектов. По словам А.С. Янушкевича, романтический и постромантический «прозаический текст воспринимается как самодвижущаяся реальность, обнажается механизм связи его частей, характер создания целого» [44. С. 103].

Повествовательное единство цикла, таким образом, требовало прочных отношений, скреп сразу на нескольких уровнях: в плане ситуации общения (героев-рассказчиков и/или нарратора и наррататора), в плане темы/материала и в плане структуры (сюжетных, жанровых и т.п. взаимодействий). Чтобы быть осознанным в качестве особого целого с присущими ему художественными возможностями, циклу 1820–30-х гг. требовался целый комплекс средств, которые сигнализировали бы о том, что данные тексты не просто собраны вместе по каким-либо экстралитературным причинам, но имеют общую цель и единый эстетический смысл. Этим цикл отделял себя от иных вариантов группировки, в первую очередь от сборника, и утверждал в сознании читателя определенную систему ожиданий. Среди таких устойчивых компонентов (маркеров) прежде всего следует назвать единый образ автора/нарратора; общность рамочной ситуации (беседы нескольких лиц, сопровождаемой их рассказами-новеллами); сосредоточенность на одной теме/проблеме, например на истории или сверхъестественном; единство хронотопа, привязку событий к выделенному социокультурному локусу, будь то украинский быт и история, светские нравы, Петербург и т.п.; сквозного героя (героев) и/или сюжет, а также паратекст: единое название, общий эпиграф, предисловие и пр. В соответствии со структурной доминантой складывалась и типология повествовательных единств, включающая в себя «сказовые» циклы

(А.С. Пушкин, О.И. Сенковский, В.Ф. Одоевский, Н.А. Полевой), «вечера» (А.А. Бестужев-Марлинский, А. Погорельский, Н.В. Гоголь, М.Н. Загоскин, М.С. Жукова), «несобранные» проблемно-тематические целые (А.А. Бестужев-Марлинский, О.М. Сомов, Н.В. Гоголь) и концептуальные циклы (Н.В. Гоголь, Н.А. Полевой, Е.П. Ростопчина), а также цикл-роман (В.Ф. Одоевский, М.Ю. Лермонтов), который можно рассматривать как явление переходное.

Проза 1790–1830-х гг. тяготела к «персональным» повествовательным формам, т.е. предполагала способ ориентации читателя в тексте, исходящий из точки зрения и оценок нарратора, заявленного обычно как особая личность. Закономерно, что в беллетристическом цикле коммуникативные установки, задающие разворачивание метатекстового целого, обычно тематизировались и представали в виде особой ситуации-модели, которая проигрывала возможные варианты общения субъектов и их реакции на предлагаемые произведения. Образцом здесь, безусловно, была форма «вечеров», невозможная вне диалога героев-нарраторов: собравшись по какой-либо причине, они заводят разговор о случаях, свидетелями или участниками которых им довелось быть или же слышать о них от других. Отдельные сюжеты, таким образом, связывались здесь повествованием, служащим «объективным» фоном для «субъективности» рассказчиков. Оно относилось к сфере авторских интенций и могло взаимодействовать с конкретными рассказами достаточно свободно – от простой мотивировки отбора и последовательности новелл до продолжения событий рассказа в «реальном» времени (как в «Вечере на Кавказских водах в 1824 году» А.А. Бестужева-Марлинского). В другой, «сказовой», разновидности циклов объективация, предполагающая разделение повествовательных голосов, совершалась в ситуации заочного общения, когда читатель постепенно знакомился с основными субъектами повествования, сначала с издателем, затем с автором-нарратором и, наконец, непосредственно с рассказчиками. Такое повествование от вымышленного лица позволяло мотивировать и упорядочивать дискурсивное разнообразие, в его рамках отдельные тексты, насыщенные приметами личностного кругозора и индивидуальными жанрово-стилевыми пристрастиями, «освещали действие с разных точек зрения, тем самым расширяя и углубляя сферу изображаемой действительности, делая ее «многосложной» [45].

В обоих вариантах, при очном или заочном общении рассказчиков, ведущей коммуникативной формой цикла 1790–1830-х гг. были диалог, диспут, беседа. Этот акцент на непреднамеренном слове, слове незавершенном и даже недостаточно внятном вне более обширного контекста, позволял эксплицировать и делать предметом обсуждения связи между изображаемыми объектами. Оценить убедительность найденных объяс-

нений и мотивировок должен был читатель, в связи с чем эвристическое начало, поиск ответа на некий четко обозначенный или подразумеваемый вопрос, реализовалось в цикле в целенаправленном сопоставлении сюжетов, мотивов, жанров. Реципиенту как бы предлагалось выбрать из спектра возможных позиций, занимаемых рассказчиками, наиболее адекватную либо сформировать свою, самостоятельную. Такой выбор мог быть предопределен авторским концептуальным замыслом, но мог оставаться и диффузным, осознаваемым постфактум, исходя из суммы повествовательных связей, как в «несобранном» цикле. В любом случае, однако, читательским ориентиром служила система оценок и комментариев повествователя(-ей), высказываемых в процессе свободного дружеского общения и нацеленных то на один, то на другой пласт семантики предлагаемых текстов. Эта система авторских «реплик» структурировала нарративное пространство, показывая, как из «сырого» материала жизненных впечатлений субъектов формируется определенное литературное целое – рассказ; цикл своеобразно имитировал формы бытовой коммуникации (светской или демократической), первоначальной сферы становления и группировки жанров (стоит вспомнить хотя бы традицию устных циклов «страшных» историй и сказок, исторических и бытовых анекдотов, портретов-характеристик и зарисовок-«случаев»).

Нарративная обработка протосюжетов в сентиментально-романтическом цикле совершалась фактически «на глазах» читателя, что превращало циклизацию в акт художественной рефлексии, немыслимой без разграничения реального и условного, объекта и его образа. Цикл 1790–1830-х гг. литературоцентричен, зачастую предметом обсуждения в нем становились собственно литературные или тесно связанные с литературой проблемы, так происходило в трилогии М.Н. Муравьева, дающей новое осмысление европейского литературного наследия от Античности до современности, так случалось в циклах, посвященных проблеме фантастического, сверхъестественного, например в «Вечере на Хопре» М.Н. Загоскина, так было в «Вечерах на Карповке» М.С. Жуковой, где герои заводят разговор о возможности отечественной прозы мирового уровня. Литературные, культурные, исторические аллюзии и реминисценции пронизывают циклы, достигая предельно высокой плотности, как в пушкинских «Повестях Белкина» или «Русских ночах» В.Ф. Одоевского, причем их связывает в целое не только общность мотивов, но и единство семиотической модели. Проблема знака, воспринимаемого в качестве как отсылки-указания, так и самоценного символа, вообще является для сентиментализма и романтизма одной из центральных, особенно в свете идей универсализма, концепций всеобщей взаимозависимости природы и культуры, науки и искусства, философии и обыденной действительности. Именно поэтому

смысловую структуру цикла зачастую невозможно полно понять, не учитывая символико-архетипических моделей, воскрешающих, например, образ сада/лабиринта, блуждающего или созерцательного движения творящей мысли («Ландшафт моих воображений» А.Ф. Кропотова), или мифологизированные образы исторического развития – циклического, прогрессирующего или деградирующего («Миргород» Н.В. Гоголя).

Несмотря на свободу обращения к различным типам сюжетных связей от хронотопных до каузальных, центром повествования в беллетристическом метатексте является герой. Прозаический цикл как содержательная художественная форма реализуется через соотнесение различных вариантов самоопределения личности. Из системы этих выборов, заявленных отдельными произведениями, рождается более общее представление, которое предполагает осознание отношений человека к миру, возможных в рамках авторской концепции действительности и, шире, данного исторического момента. Для того чтобы отдельные выборы стали системой, их должен объединять некий круг опорных ценностей, единых для героя, автора и читателя, но подвергающихся проблематизации. Как показал Н.Я. Берковский применительно к «Повестям Белкина» [46], кумуляция новеллистических сюжетов и мотивов приводит в цикле к возникновению ценностно окрашенного, эпического по установкам образа реальности (ср. «Вечера» и «Миргород» Н.В. Гоголя). Частное здесь подается на фоне общего, не переставая быть частным; беллетристический цикл – это уникальная самокорректирующаяся система, выявляющая в сопоставлении личностных выборов диалектику случайного и закономерного, рационального и иррационального, индивидуального и типичного; не случайно героем здесь чаще всего становится инициативно действующий и / или нестандартно размышляющий человек, его поступки / умозаключения позволяют читателю выдвигать свои версии происходящего, постепенно восходя от конкретно-бытовой или психологической обусловленности к философско-символическому или обобщенно-историческому пониманию событий, к эпосу.

Значимым моментом совершающейся в цикле художественной рефлексии является и сам акт повествования, не сводимый к сюжету; цикл, помимо прочего, – это еще и пространство становления текста; присущее ему моделирующе-игровое отношение к нарративному разворачиванию тем оборачивается стремлением к жанрово-стилевой энциклопедичности и полистилистике (А.В. Михайлов). В повествовательном развитии здесь особое значение приобретают гибкость, возможность варьировать авторский угол зрения в зависимости от внутренней логики изображаемых явлений и особенностей читательского восприятия. Это предвосхищало романные установки, обостряя дискурсивные контрасты, но и приводя их

к определенному синтезу, правда, чаще всего на субъективной основе. Художественное единство возникало в цикле на скрещении программности, т.е. предсказуемости основного направления в развитии повествования, и «пестроты», игровой «хаотичности». Стремясь к эпичности, сентиментально-романтический цикл исходил из индивидуально-личностного видения, стремясь же к роману, цикл не предполагал его тотальности в исследовании человека и мира, специфика циклического ансамбля заключается в создании образов литературных целых, их моделей. Фрагментарная («вершинная») структура, схожая с нарративом романтической поэмы, и монтажная композиция позволяют циклу на ограниченном текстовом пространстве воскрешать представления о цельных жанровых или стилевых образованиях и в их свете строить собственный художественный мир. Цикл 1790–1830-х гг. легко мог восприниматься в проекции на современные обобщающие жанры – путешествие, эпистолярный роман, описательную поэму, роман исторический или личностный (аналитический) и т.п., оставаясь, однако, полистилистическим и допуская резкую смену типов повествования и повествовательных планов. Эту форму ансамбля, действительно, следует признать метатекстом в первичном понимании данного явления, как текста, описывающего другой текст/тексты и производящего над ним/ними критическую рефлексию.

Ансамбль, и в наиболее законченном виде – цикл, позволяет осознать единство действительности, доступное для восприятия только с очень высокой, «надлитературной» точки зрения. Метафорически говоря, метатекст есть не что иное, как совместное волевое усилие субъектов творчества по овладению целым жизни – усилие, объективируемое в слове, в нарративе. В этом качестве оно нагружено и глубиной идейного задания, и всем богатством оценочных компонентов, и опорой на жанрово-стилевые ресурсы литературы. История и современность, быт и искусство, наука и философия, выводимые в журнально-альманашном или беллетристическом ансамбле на авансцену, предстают предметом постоянного «вопрошания», разгадывания. Метатекст показывает многомерность жизненного пространства и возможность многих способов его повествовательной подачи, но никогда не дает готового рецепта осмысления действительности. Нарратив ансамбля корректирует все то, что могло бы показаться указанием на конечную истину; каждый элемент в нем, смысловой или формальный, выступает предметом обсуждения. Метатекст в своем последнем целом является вопросом, обращенным автором/читателем к смыслу мироздания и месту в нем человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гудков Л.Д., Дубин Б.В.* Литература как социальный институт. М., 1994.

2. *Тодд III У.М.* Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб., 1996. С. 55–126.
3. *Гречихин А.А.* Типология книги. М., 1984.
4. *Типология* изданий. М., 1990.
5. *Иваницкий В.Ю.* Типология изданий как средства массовой коммуникации // Книга: Исследования и материалы. Сб. 68. М., 1994. С. 49–71.
6. *Пекарский П.П.* Редактор, сотрудники и цензура в русском журнале 1755–1764 гг. СПб., 1867.
7. *Энгельгардт Н.* Очерк истории русской цензуры в связи с развитием печати (1703–1903). СПб., 1904. С. 102–136 и др.
8. *Лемке М.* Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг.: По подлинным делам Третьего отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии. СПб., 1908. С. 67–79, 86–96, 393–448 и др.
9. *Вацуро В.Э., Гиллельсон М.И.* Сквозь «умственные плотины»: Очерки о книге и прессе пушкинской поры. М., 1986. С. 268–271.
10. *Шкловский В.Б.* Журнал как литературная форма // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. СПб., 2000.С. 224.
11. *Зыкова Г.В.* Проблема журнальной и книжной редакций русской прозы // Вестн. МГУ. Сер. 9. Филология. 2003. № 4. С. 109.
12. *Зильбер В.* Сенковский (Барон Брамбеус) // Русская проза. Л., 1926. С. 159–191.
13. *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция: (Книжная лавка А.Ф. Смирдина). М., 1929.
14. *Аронсон М., Рейсер С.* Литературные кружки и салоны. Л., 1929.
15. *Мышковская Л.* Литературные проблемы пушкинской поры. М., 1934.
16. *Дарвин М.Н., Тюпа В.И.* Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001. С. 272.
17. *Лотман Ю.М.* К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 2000. С. 231.
18. *Кашин Н.П.* Альманахи двадцатых–сороковых годов // Книга в России. II. Русская книга девятнадцатого века. М., 1925. С. 99-138.
19. *Смирнов-Сокольский Н.П.* О русских альманахах и сборниках XVIII–XIX веков // Смирнов-Сокольский Н.П. Русские литературные альманахи и сборники XVIII–XIX веков: (Библиографический указатель). М., 1965. С. 5–30.
20. *Левкович Я.Л.* Литературные альманахи пушкинской поры: Дис. ... канд. пед. наук. Л., 1953.
21. *Mercereau J.Jr.* Baron Delvig's «Northern flowers», 1825-1832. L., 1967.
22. *Петина Л.И.* Русский альманах начала XIX века как тип текста // Сборник студенческих работ: Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1973. С. 20–23.
23. *Вацуро В.Э.* «Северные цветы»: История альманаха Дельвига – Пушкина. М., 1978.
24. *Рейтблат А.И.* Литературный альманах 1820–1830-х гг. как социокультурная форма // Новые безделки. М., 1995/96. С. 167–181.
25. *Рейтблат А.И.* Московские «альманашники» // Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М., 2001. С. 82–97.
26. *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.; СПб., 2000. С. 309.
27. *Standon D.C.* The aristocrat as art: A study of the honnête homme and the dandy in Seventeenth- and Nineteenth-century French literature. N.Y., 1980.
28. *Измайлов Н.В.* Лирические циклы в поэзии Пушкина 1830-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 7–48.
29. *Сперанский М.Н.* Рукописные сборники XVIII века. М., 1963.
30. *Омилянчук С.П.* Проблемы типологии собраний сочинений // Книга: Исследования и материалы. Сб. 18. М., 1969. С. 20–43.
31. *Ляхов В.Н.* Типология стихотворных сборников: Критерии классификации: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1971.

32. *Коган А.С.* Типы объединения лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1988.
33. *Бердников Л.И.* К вопросу о циклизации поэтических текстов в русских изданиях 30–50-х гг. XVIII в. // Бердников Л.И. «Счастливый феникс»: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII – начала XIX века. СПб., 1997. С. 154–161.
34. *Канунова Ф.З.* Повесть как литературный жанр // Проблемы метода и жанра. Вып. 3. Томск, 1976. С. 13.
35. *Эйхенбаум Б.М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969. С. 249–250.
36. *Лебедев Ю.В.* У истоков эпоса (очерковые циклы в русской литературе 1840–1860-х годов). Ярославль, 1975.
37. *Черняева Т.Г.* О жанровой природе «Арабесок» Н.В. Гоголя // Проблемы метода и жанра. Томск, 1977. Вып. 5. С. 37–50.
38. *Русская* повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л., 1973. С. 140–141 и др.
39. *Петрунина Н.Н.* Проза второй половины 1820-х – 1830-х годов // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 501–529.
40. *Янушкевич А.С.* Особенности прозаических циклов в русской литературе 30-х годов XIX века и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1971.
41. *Янушкевич А.С.* Типология прозаического цикла в русской литературе 30-х годов XIX века // Проблемы литературных жанров. Томск, 1972. С. 9–12.
42. *Янушкевич А.С.* Проблема прозаического цикла в творчестве Н.В. Гоголя // Проблемы метода и жанра. Томск, 1977. Вып. 4. С. 26–32.
43. *Янушкевич А.С.* Русский прозаический цикл 1820-1830-х годов как «форма времени» // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. Кемерово, 1992. С. 18–35.
44. *Янушкевич А.С.* Русский прозаический цикл: нарратив, автор, читатель // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С. 97–107.
45. *Сурков Е.А.* Русская повесть первой трети XIX века: (Генезис и поэтика жанра). Кемерово, 1991. С. 65.
46. *Берковский Н.Я.* О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 7–111.

АННОТАЦИИ СТАТЕЙ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Kiselev V.S. **COMMUNICATIVE NATURE OF METATEXT'S FORMATIONS.** Problematical sphere of article is the communicative and artistic nature of combinative textual form (metatexts). Phenomenological definition of literature as a way to combined simulation of existential (individual) and discursive (collective and general) experience allows to number metatext among the literary phenomenon. The author makes the analysis the communicative structure of ensemble on the several levels. Firstly the subject's system of metatextual whole is considered and the main communicative roles (narrator, author, editor, publisher and reader – real and conceptual) are described. Secondly the receptive model of ensemble integrating for reader the texts of various sorts is planed. Result of article is conclusion about the main function of metatext to be a laboratory of making and a means of translating of literary experience.

Kiselev V.S. **ARCHITECTONIC OF METATEXT.** The article is devoted to problem of ensemble's (metatext's) unit. Ensemble is interpreted as a narrative whole with the plot's links of texts (spatial, temporary, based on association, causal or symbolic/archetypal). The main semiotic models of metatext (mythical, symbolic and evristic) are revealed and their influence to integration of cumulative sequence is considered.

Kiselev V.S. **METATEXT AS A NARRATIVE WHOLE: ELEMENTS AND STRUCTURES.** Taking category of intertext in its narrative comprehension (by G. Genette) as starting point and interpreting the metatext (combinative text) as a kind of intertextual structures, this article's author makes the review of different types of links between the texts providing the narrative unit of literary ensemble. The "universe – book/text" metaphor (in its contemporary evristic version) is proposed as an archetype giving rise to the ensemble's whole. The main ways its narrative representation from most formal (correlation of the text's volumes) to informative (leitmotifs) are discovered. The components of paratext, integral sign of ensemble, are considered most carefully.

Kiselev V.S. **TYPOLOGY OF LITERARY METATEXTS.** This article poses the question of magazine's, anthology's, collection's (collected work's) and prose cycle's specific nature as a kind of artistic whole. In systems examination of social and cultural function, universe's image and narrative the objectives of this literary wholes are brought out. Distinctiveness of magazine is a result of its communicative status (to be a mediator in literary relations), its polysubject's system and its dialogism, so as analytism and combination of hardness and openness in genral and thematic structure. Anthology is interpreted as a phenomenon of circle's communication simulating the intimate relation, creating "home" image of universe/literature and stable in compositional plan. Unity/evolution of author's position implemented in system of genral and thematic preferences, in addressing to certain reader and in compositional principle's similarity is named as a structural support of collection (collected work). Prose cycle with its dialogism, individual universe's image and with stable narrative relations is numbered among the most complete ensemble's forms. There is an attempt of prose cycle's typology in the article.

ВЕСТНИК ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
Общенаучный периодический журнал

Главный редактор (председатель редакционного совета) Г.В. Майер
Ответственный редактор выпуска В.З. Башкатов

Бюллетень оперативной научной информации
2004. № 23. Март

В.С. Киселёв

СТАТЬИ ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МЕТАТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА)

Печатная версия журнала
зарегистрирована в Госкомпечати РФ 14. 09. 99 г. № 018694.
ISSN 1561-7793 от 20. 04. 99 г. Международного Центра ISSN (Париж)

Электронная версия журнала
зарегистрирована в Госкомпечати РФ 14. 09. 99 г. № 018693.
ISSN 1561-803X от 20. 04. 99 г. Международного Центра ISSN (Париж).
Электронная версия журнала находится в сети Internet по адресу:
http://www.tsu.ru/ru/vestnik
Web-мастер электронной версии В.З. Башкатов

Адрес научно-редакционного совета:
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36. Журнал «Вестник ТГУ»
Тел.: (382–2)–52–95–97

Сдано в набор 25 февраля 2004 г. Подписано к печати 25 марта 2004 г.
Формат 60 × 84 $^1/_{16}$. Бумага белая писчая. Гарнитура Times New Roman
Ризография. Печ. л. 6,81. Усл. печ. л. 6,34.
Тираж 250 экз.

Издание Томского государственного университета
Лицензия ИД № 00455 от 15. 11. 1999 г.

Оригинал-макет бюллетеня подготовлен
научно-редакционным советом журнала
Редактор К.Г. Шилько
Дизайн обложки В.Г. Караваева
Бюллетень отпечатан на полиграфическом оборудовании
редакционно-издательского отдела ТГУ
Лицензия ПД № 00208 от 20. 12. 1999 г.
Адрес: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36. ТГУ, корп. 4. РИО ТГУ
Тел.: (382–2)–52–98–49