

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

В.С. Киселёв

**ЦИКЛИЗАЦИЯ
В РУССКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XVIII –
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.**

Учебное пособие

Томск

Издательский Дом Томского государственного университета
2019

УДК 82.09.

ББК 83.3 (2 Рос-Рус)

К44

Киселёв В.С.

К44 Циклизация в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX в. : учебное пособие. – Томск : Издательский Дом Томского государственного университета, 2019. – 164 с.

ISBN 978-5-94621-781-1

Пособие представляет собой системное обозрение ансамблевых образований в русской прозе конца XVIII – начала XIX в.: журнала, альманаха, авторского сборника и цикла. Его предметом служит типология ансамблевых повествовательных единств, рассматриваемых в контексте жанрового и социокультурного развития русской литературы эпохи сентиментализма и романтизма. Пособие опирается на материал широкого круга репрезентативных изданий 1790 – начала 1840-х гг. и предлагает синтетический взгляд на историю прозаической циклизации в ее журнальном и беллетристическом аспектах.

Для преподавателей вузов, студентов и аспирантов, а также для читателей, интересующихся историей отечественной литературы и журналистики XVIII и XIX вв.

УДК 82.09.

ББК 83.3 (2 Рос-Рус)

Рецензенты

доктор филологических наук *Ю.В. Шатин*

доктор филологических наук *О.Б. Лебедева*

ISBN 978-5-94621-781-1

© Томский государственный университет, 2019

© Киселёв В.С., 2019

ВВЕДЕНИЕ

В рамках современной парадигмы гуманитарного знания, характеризующейся повышенным вниманием к феномену текстуальности, исследование составных текстовых образований становится одним из актуальных направлений литературоведения. Как констатировал И.В. Силантьев, рассматривая типологическое соотношение древнерусских ансамблей и ансамблей в составе «нехудожественных литератур <...> Нового времени», «именно в пространстве современных функциональных литератур тексты в полной мере образуют “ансамбли”, в которых каждый звучит самостоятельно и полноправно»¹. В свете этого заключения закономерной выглядит постановка перед наукой о литературе новой масштабной задачи – исследования всего разнообразия ансамблевых образований с их «открытым, нецелостным и текстуально разомкнутым типом произведения»². Заметим, moreover, что функциональные литературы (научная, журнально-публицистическая и т.п.) – лишь часть обширного пространства циклизации. Таким образом, предметом анализа должны явиться типологические формы текстовых объединений (журнал, альманах, книга, т.е. сборник, собрание сочинений, цикл и т.п.), взятые в их дискурсных и исторических модификациях.

Применительно к русской прозе эпохи сентиментализма и романтизма это обусловлено целым рядом дополнительных факторов. Чрезвычайная распространенность в конце XVIII – первой трети XIX в. текстовых единств разного типа свидетельствовала об их особом значении в жанровом развитии литературы. Группиров-

¹ Силантьев И.В. Ансамбли текстов в словесной культуре Средневековья и Нового времени // Дискурс. 1996. № 1. С. 103.

² Там же. С. 104.

ка произведений и образование из них ансамблевого целого служили средством выхода к большим художественным и функционально-художественным формам, необходимость которых очень остро ощущалась и активно обсуждалась применительно к жанру романа, альманаха, журнала. Интенсивной разработке этих проблем способствовал переход от риторического к индивидуально-авторскому (нетрадиционалистскому) литературному мышлению, побуждавший к рефлексии над спецификой художественного дискурса и его местом в жанровой системе словесности, к обсуждению возможностей отражения в эстетическом целом единства универсума и человеческой личности. Как справедливо указал А.С. Янушкевич, в период сентиментализма и романтизма, когда «идея системы, “всеохватывающей композиции”, универсализма становится “идеей времени”», циклизация, ее реализующая, оказывается «своеобразной “формой времени”»¹. Так, эстетика сентиментализма утвердила автономность художественной литературы, сделав ее центром авторское сознание и жизненный опыт. Это потребовало преобразования просветительского энциклопедизма в универсально-эстетическое мышление, нашедшее свое адекватное воплощение в разнообразных текстовых единствах от жанра путешествия до журнала. Романтическая эстетика, развивая данную тенденцию, поставила вопрос об органическом синтезе дискурсов и дала его образцы в виде энциклопедического целого журнала и альманаха, общности авторского художественного мира в сборнике и собрании сочинений, концептуального единства цикла. В этих условиях ансамблевые образования являлись не просто способами подачи произведений, но осознанно художественными единствами, удовлетворяющими стремление литературы к энциклопедичности и универсальности. Таким образом, внимание современного

¹ Янушкевич А.С. Русский прозаический цикл: нарратив, автор, читатель // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С. 102–103.

литературоведения к проблеме ансамбля 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.

Составные образования присутствовали в литературе с древнейших времен, стоит назвать хотя бы «киклические» поэмы Древней Греции или сборники устойчивого состава Древней Руси («Пролог», «Златоуст», «Четьи-Минеи» и др.). Широко распространены они и в словесности Нового времени, однако исследованы в качестве особого типа текста достаточно слабо. Литература ориентирована в своей основе на создание произведений, которые замкнуты в границах и словесного ряда, и художественного мира. Презумпция целостности – наследие классической эстетики – заставляет подходить к любому художественному тексту как к 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 внутренней общности, в противном случае они «выталкиваются» из сферы эстетического и соположение их частей воспринимается как обусловленное сторонними факторами. Иными словами, художественное произведение обладает текстовой цельностью, закреплённостью своих компонентов, оно стремится к уникальности, единичности, утверждает в своей способности стать замкнутой монадой. В противовес ему ансамбль заведомо дискретен, не имеет имманентного единства, допускает вариации состава и расположения своих частей, принципиально разомкнут в интертекстуальное пространство. Отсюда его целостность становится проблематичной. Закономерно, что только в рамках постклассической эстетики, стремящейся осмыслить поэтический текст в его текущем и открытом виде, возник интерес к

сложным текстовым образованиям. Это и позволило сделать ансамбль текстов объектом самостоятельного литературоведческого рассмотрения.

Данный подход в основном сформировался в рамках постструктурализма, и ведущей в нем является категория становления. Устранение из понятия структуры представления о ее доминанте («центре»), произведенное Ж. Дерридой, сосредоточило внимание на изменчивости, «игре» текста. Главенствующей в его порождении и функционировании объявлялась своеобразно понятая коммуникативная среда, определяемая как совокупность дискурсивных практик художественной и функциональной литературы. Это возвращало произведению словесности статус высказывания, существующего только в определенной системе общения. Но, с другой стороны, это делало особо острым вопрос о границах текста и его специфической структурности, поскольку процесс коммуникации лимитируется достаточно условно и возникает опасность растворения художественного произведения в потоке его трансформаций и преобразований, в «игре письма». Именно эту сторону литературы подчеркивало введенное Ю. Кристевой и разработанное Р. Бартом понятие интертекстуальности: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат»¹.

Таким образом, отношение текста к другим текстам, составляющее сущность ансамблевых комплексов, изначально находилось в поле зрения постструктуралистского литературоведения. Тем не менее оно достаточно долго рассматривалось вне связи с проблемой художественной целостности, поскольку постмодернизм про-

¹ Цит. по: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 226.

возглашал «смерть субъекта», естественного творца любой интенциональной завершенности. Однако реальный текст не представляет собой открытого потока знаков, он конечен и обладает границами, следовательно, имеет «фильтры», лимитирующие вторжение в него инородных образований. Это и послужило импульсом к дальнейшей разработке проблемы межтекстовых отношений, произведенной Ж. Женеттом¹. В его концепции виды текстуальных взаимодействий соотнесены с определенным уровнем художественного целого. Отсюда ансамбль произведений, система целых, становится пространством актуализации основных типов межтекстовых отношений: интертекстуальности (точечного наложения текстов друг на друга или их «вклинивания» друг в друга), паратекстуальности (связи текста со своими композиционно обособленными сопровождающими элементами), метатекстуальности (различных видов комментирующих связей между текстами), гипертекстуальности (проекции, у Ж. Женетта – пародийной, одного целостного текста на другой) и архитекстуальности (жанровых взаимодействий произведений).

Это создало реальные предпосылки для анализа ансамблевых образований, построенных на взаимодействиях текстов, хотя работы самого Женетта не ставили такой задачи. Импульсом для разработки данной проблематики послужило интенсивное развитие нарратологии, рецептивной эстетики и социологии литературы. Работы нарратологов и эстетиков (от Ф.К. Штанцеля и Х.Р. Яусса до В. Шмида и П. Рикера) дифференцировали и расширили представление о субъектной и сюжетно-композиционной структуре текста, что позволило спроецировать эти понятия на литературный ансамбль и осознать его в качестве своеобразного повествовательного единства. Так, Р.А. Богранд продемонстрировал, что чита-

¹ Genette G. *Palimpsestes: La litterature au second degre*. Paris, 1982; Genette G. *Paratextes*. Paris, 1987; Женетт Ж. Введение в архитекст // Женетт Ж. *Фигуры* : в 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 282–340.

тельская ориентация в сложном текстовом целом представляет собой организованный процесс выделения основных смысловых точек и связывания их в определенную последовательность¹. П. Рикер расширил представления современной нарратологии о сюжетности (интриге), в рамках которой значение приобретает не только фабульная цепь событий, но и их текстовое расположение. При таком подходе, как справедливо заключил М.Н. Дарвин, ансамбль может рассматриваться в качестве повествовательного целого, переводящего для читателя некую выделенную конфигурацию произведений, следующих друг за другом (*met' allela*), в обладающую определенной каузальностью композицию (*di' allela*), поскольку здесь «текст становится равным (сюжетному. – *В.К.*) эпизоду за счет обретения им целостности ценностного обобщенного взгляда на мир»².

Развитие социолого-литературных исследований (от М. Фуко до Ф. Джеймсона и М. Пешё) обратило внимание на функциональные стороны произведения, его включенность в процесс литературной коммуникации и зависимость от существующих литературных институтов – для ансамбля, особенно журнального, это определяет смысловые установки и характер целого. В этом плане принципиальную роль играет модель развития русской литературы рубежа веков, построенная У.М. Тоддом. Ученый поставил своей целью рассмотреть литературные институты эпохи и выявить их системную связь, реализованную в XVIII в. в модели «покровительства», в 1790–1820-е гг. – в модели «дружеских сообществ», а в 1830-е гг. – в становящейся модели профессиональных литера-

¹ Beaugrande R. de. Information, Expectation and Processing: on Classifying Poetic Texts // *Poetics*. 1978. Vol. VII, March, № 1. P. 3–44. См. об этом также: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 21–91; Iser W. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München, 1976; Большакова А.Ю. Образ читателя как литературоведческая категория // *Известия Академии наук. Сер. литературы и языка*. 2003. Т. 62, № 2. С. 17–26.

² Дарвин М.Н. *Met' allela* и *di' allela* в анализе последовательности текстов как проблема нарратива // *Критика и семиотика*. 2002. Вып. 5. С. 80.

турных отношений. Каждая из них предполагала специфические способы общения субъектов литературного процесса и, соответственно, развивала те или иные каналы коммуникации. Их характер непосредственно сказывался в конкретных ансамблевых формах – журналах, альманахах, сборниках, предопределяя в том числе повествовательные особенности литературы¹.

Между тем вопрос об ансамбле как особой разновидности текста был впервые поставлен в отечественном литературоведении ранее всего, в 1920-е гг., В.Б. Шкловским (журнал), Ю.Н. Тыняновым и Б.М. Эйхенбаумом (цикл) и их учениками. Именно они наметили путь синкретичного подхода к циклизации, совмещавший социокультурный и повествовательный аспекты. В.Б. Шкловский, например, обоснованно критиковал изолированность литературоведения от проблем литературной коммуникации: «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»². В построениях русских формалистов большое значение приобрело проследивание разнообразных взаимовлияний художественного и литературно-бытового планов, и явления циклизации, как констатировал Ю.Н. Тынянов применитель-

¹ См.: Тодд III У.М. Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб., 1996. С. 55–126. В отечественном литературоведении этот подход к литературной коммуникации развивает А.И. Рейтблат. См. его монографию: Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении : историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М., 2001.

² Шкловский В.Б. Журнал как литературная форма // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. СПб., 2000. С. 224. Попытка преодоления такого подхода была предпринята в работах последователей формальной школы, см., в частности: Зильбер В. Сенковский (Барон Брамбеус) // Русская проза. Л., 1926. С. 159–191; Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция. М., 1929. (Книжная лавка А.Ф. Смирдина). Ср. также: Мышковская Л. Литературные проблемы пушкинской поры. М., 1934.

но к творчеству Ф.И. Тютчева¹, особенно ярко подчеркивали характер и форму избираемого автором материала и способы его связи. Со всей очевидностью вопрос о большом повествовательном целом, образуемом при циклизации, поставил Б.М. Эйхенбаум в статье о «Герое нашего времени», наметив эволюцию русской романтической прозы от цикла повестей к роману².

Далее, до 1960-х гг., эта проблематика развивалась латентно, в русле историко-литературных исследований. Здесь следует отметить работы В.В. Гиппиуса, В.В. Виноградова, Г.А. Гуковского, Н.Я. Берковского о русской литературе эпохи романтизма, анализ древнерусских ансамблей, произведенный Д.С. Лихачевым, труды П.Н. Беркова о журналистике XVIII в. и Н.И. Мордовченко о русской критике первой четверти XIX в. В 1960–1970-е гг. был вновь осознан в литературном качестве цикл, как лирический (Л.К. Долгополов, В.А. Сапогов и др.), так и эпический (А.С. Янушкевич, Ю.В. Лебедев). Так, А.С. Янушкевичем был охарактеризован один из самых активных в начале XIX в. типов циклизации – форма «вечеров». Циклы «вечеров» объединялись рамочной ситуацией, которая помогала включить в «основное» повествование вставные новеллы, и отличались сложной субъектной организацией. В диссертационном исследовании и ряде статей А.С. Янушкевич, отталкиваясь от особенностей гоголевских циклов, описал основные жанровые модификации формы «вечеров» («идеологические» и «бытовые» циклы) и наметил направление их эволюции³. Обшир-

¹ Тынянов Ю.Н. Пушкин и Тютчев // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 166–191; Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 29–51.

² Эйхенбаум Б.М. «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969. С. 231–305.

³ 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; Янушкевич А.С. Типология прозаического цикла в русской литературе 30-х годов XIX века // Проблемы литературных жанров.

ный ряд исследований, посвященных прозаическому циклу 1790–1830-х гг., не преследуя цели его системного рассмотрения, был сосредоточен на описании конкретных произведений М.Н. Муравьева, В.Ф. Одоевского, Н.А. Полевого, Ант. Погорельского, М.Ю. Лермонтова и других авторов (работы Ю.В. Манна, Ф.З. Кануновой, Э.Г. Герштейн, М.А. Турьян, В.М. Шамаховой, И.В. Карташовой, И.Ю. Фоменко и др.). Параллельно шло накопление сведений о русских сборниках, журналах и альманахах эпохи (исследования Н.П. Смирнова-Сокольского, Я.Л. Левкович, В.Э. Вацуро, Н.В. Измайлова, В.Н. Ляхова, В.Г. Березиной и др.).

В этом контексте закономерной явилась новая постановка Ю.М. Лотманом проблемы ансамбля, теперь уже на семиотической основе. Рассматривая культурные явления как определенным образом организованную знаковую систему, ученый выделял в ней уровень парадигматический («язык» данной культуры или эпохи) и уровень синтагматический («текст», «высказывание»). В этом случае некая группа артефактов, будь то бытовые ансамбли или литературные единства, может быть осмыслена в качестве «текстов», обладающих особым содержанием. Такие ансамблевые образования диалогичны и рождаются при взаимной проекции одного культурного кода, задающего значимость артефакта, на другой. Определяемые Ю.М. Лотманом как центры наиболее интенсивного смыслообразования, семиозиса, они, в свою очередь, способны влиять на сам «язык» культуры, выступая его моделью и составляя иерархическую лестницу по степени обобщенности. Ученый выделил и проанализировал с исторической и теоретической точек зрения целый ряд подобных текстов от произведений с вставными рассказами («текст в тексте») и жанровых групп («тексты» русской поэзии 1790–1830-х гг.) до метаобразований вроде

Томск, 1972. С. 9–12; Янушкевич А.С. Проблема прозаического цикла в творчестве Н.В. Гоголя // Проблемы метода и жанра. Томск, 1977. Вып. 4. С. 26–32.

«городского» (петербургского) текста и глобального единства семиосферы¹. В русле семиотического подхода в 1970-х гг. возникли и первые попытки интегрального рассмотрения ансамблевых единств, среди которых особо можно отметить начинания И.А. Паперно, Л.И. Петинной и Л. Димовой².

Тем не менее до середины 1990-х гг. различные типы ансамбля практически не осознавались как имеющие общую природу, поэтому интенсивное развитие цикловедения (Л.Е. Ляпина, М.Н. Дарвин, И.В. Фоменко, А.С. Янушкевич)³ и журналистики (Л.Н. Киселева, А.И. Станько, Б.И. Есин, Л.Г. Фризман, Е.Н. Пенская, Г.В. Зыкова, Т.К. Батунова, А.И. Рейтблат, В.Д. Рак и др.) не дало синтетической теории ансамбля. Реальные предпосылки для ее построения возникли только на рубеже веков благодаря сближению отечественной и зарубежной ветвей социологии литературы (А.И. Рейтблат, Б.В. Дубин, Л.Д. Гудков, Л.И. Бердников, А.И. Самарин), историко-функциональных исследований (В.В. Прозоров, Л.В. Чернец, В.Ш. Кривonos) и нарратологических разысканий (Б.О. Корман, Б.А. Успенский, Б.М. Гаспаров,

¹ См. его работы «Бытовой ансамбль как художественное пространство», «Текст в тексте», «Структура художественного текста», «О семиосфере», «Поэзия Карамзина», «Поэзия 1790–1810-х годов» и др.

² Петина Л.И. Русский альманах начала XIX века как тип текста // Литературоведение. Лингвистика : сборник студенческих работ. Тарту, 1973. С. 20–23; Димова Л. К определению лирического цикла // Русская филология. Тарту, 1975. IV. С. 3–10; Паперно И.А. Переписка Пушкина как целостный текст (май–октябрь 1831 г.) // Ученые записки Тартуского государственного университета: Studia metrica et poetica. [Б.д.]. Вып. II. № 440. С. 71–81.

³ См. его обзор в ст.: Ляпина Л.Е. Литературная циклизация (к истории изучения) // Русская литература. 1998. № 1. С. 170–177. В особенности выделим в интересующем нас контексте работы: 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; Янушкевич А.С. Русский прозаический цикл: нарратив, автор, читатель // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. Кемерово, 1992. С. 18–35; Янушкевич А.С. Три эпохи литературной циклизации: Боккаччо–Гофман–Гоголь // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2008. № 2 (3). С. 63–81.

Н.Д. Тамарченко, Ю.В. Манн, И.П. Смирнов, В.И. Тюпа). Закономерно, что проблема комплексного осмысления ансамбля была, наконец, выдвинута И.В. Силантьевым, работу которого мы уже упоминали.

Однако и до настоящего времени в литературоведении принято лишь несколько фрагментарных опытов анализа прозаических ансамблей XVIII – первой трети XIX в., не предлагающих цельной и последовательной методологии. Особое значение имеют в этом контексте разработки М.Н. Дарвина, обратившего внимание на целенаправленный характер подбора и расположения текстов в пушкинском «Современнике». В ряде статей ученый, применяя к анализу журнала методологию исследования циклических единств, выделил некоторые его смысловые (мотив «милости», «пишущего человека», историческая тема), коммуникативные (образ автора и авторские интенции) и повествовательные связи (композиция как источник сюжетности)¹. Эти начинания продолжила Т.Б. Фрик, описавшая основные структурно-семантические уровни «Современника» («научный», «философский» «английский», «гоголевский» и другие тексты в составе журнала)². Несколько ранее со схожей точки зрения Г.В. Зыкова рассмотрела журнал «Вестник Европы», и ее наблюдения не только подтвердили наличие в журнальном тексте специфической художественности, но и показали теснейшую связь с коммуникативно-повествовательным

¹ Дарвин М.Н. Пушкин – циклизатор «Современника» // Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина: опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001. С. 269–281; Дарвин М.Н. «Современник» А.С. Пушкина как форма цикла (к постановке проблемы) // Пушкинский альманах (1799–2001). Омск, 2001. № 2. С. 52–60; Дарвин М.Н. Met' allela и di' allela в анализе последовательности текстов как проблема нарратива // Критика и семиотика. 2002. Вып. 5. С. 79–91.

² См. ее монографию: Фрик Т.Б. «Современник» А.С. Пушкина как единый текст. Томск, 2009. Ср. также: Генина Н.Е. Феномен «тройчатки» в русской литературе 1830-х годов: А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, В.Ф. Одоевский : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2010.

развитием литературы (ролевая субъектная организация, персонафицированный образ издателя, система тематических связей и продолжающихся сюжетов)¹. Развивая свою концепцию, в последних статьях Г.В. Зыкова поставила ряд новых проблем художественной организации журнальных единств². Наконец, в нашем обзоре необходимо упомянуть принципиальную статью А.И. Рейтблата, который, подойдя к альманаху с позиции литературного быта и синтезировав выводы исследователей альманашной формы, указал на наличие в данном типе ансамбля устойчивого «домашнего» мирообраза и системы средств его повествовательной репрезентации³. С историко-литературной точки зрения немаловажное значение имеет также монография О.М. Гончаровой, где вслед за Ю.М. Лотманом («Сотворение Карамзина») предпринята попытка описать художественное целое альманахов и журналов Н.М. Карамзина (от «Московского журнала» до «Вестника Европы»), определивших характер сентиментальной, а опосредованно и романтической журналистики⁴. Схожую попытку осуществила

¹ Зыкова Г.В. Журнал Московского университета «Вестник Европы» (1805–1830 гг.): разнотипы в эпоху дворянской культуры. М., 1998.

² Зыкова Г.В. Проблема журнальной и книжной редакций русской прозы // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. 2003. № 4. С. 107–111; Зыкова Г.В. Современная англоязычная филология о журналистике как литературной форме // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. 2004. № 4. С. 120–127.

³ Рейтблат А.И. Литературный альманах 1820–1830-х гг. как социокультурная форма // Новые безделки. М., 1995/96. С. 167–181. Ср. также: Батурова Т.К. Альманахи литераторов пушкинского круга: религиозно-нравственные искания в поэзии и прозе : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1999.

⁴ Гончарова О.М. Власть традиции и «новая Россия» в литературном сознании второй половины XVIII века. СПб., 2004. С. 217–270. См. также: Сложеникина Ю.В., Растягаев А.В. «Трудолюбивая пчела» А.П. Сумарокова (декабрь): метатекст и повествовательная модель // Toronto Slavic Quarterly. 2011. № 37. С. 78–106; Трахтенберг Л.А. Циклизация в журнале Н.И. Новикова «Трутенъ» // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. 2014. № 4. С. 166–174; Трахтенберг Л.А. Циклизация в русских сатирических журналах XVIII века // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2016. Т. 75, № 4. С. 22–34.

в своих диссертации и монографии Е.А. Шрага, предпринявшая обзор циклообразования романтической эпохи¹.

Таким образом, можно констатировать устойчивый интерес современного литературоведения к теоретическим и историческим проблемам поэтики ансамблевых единств от цикла до журнала. Тем не менее природа ансамбля, его эстетические и социокультурные особенности и повествовательная специфика еще не получили системного рассмотрения. Без этого методологического фундамента, однако, историко-типологическое изучение ансамблевых форм, предполагающее описание их модификаций и эволюции, оказывается чрезвычайно затрудненным. Опыт подобного теоретического анализа был предпринят нами в серии статей и монографии, где на материале русской прозы конца XVIII – первой трети XIX в. последовательно выявлялись ключевые коммуникативно-повествовательные факторы журнальной и беллетристической циклизации². Не возвращаясь к подробному освещению этой темы, обозначим важнейшие моменты концепции.

С нашей точки зрения, ансамбль можно определить как «конденсированную» модель литературности: он вбирает в себя художественные и нехудожественные жанры, допускает текучесть состава, не обладает универсальными содержательными приметами, но при всем этом создает особую коммуникативную ситуацию, за-

¹ Шрага Е.А. Прозаическая циклизация и ее роль в русском литературном процессе 1820–1830-х гг. : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008; Шрага Е.А. Литература против литературности: пути развития циклизованной прозы 1820–1830-х гг. СПб., 2013.

² Киселёв В.С. Метатекст как тип художественного целого (к постановке проблемы) // Вестник Томского государственного университета. Сер. Философия. Культурология. Филология. 2004. № 282, Июнь. С. 184–190; Киселёв В.С. Коммуникативная природа метатекстовых образований // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2005. Т. 64, № 3. С. 13–25; Киселёв В.С. Статьи по теории и истории метатекста (на материале русской прозы конца XVIII – первой трети XIX века). Томск, 2004. (Вестник Томского государственного университета. Бюллетень оперативной научной информации. 2004. № 23); Киселёв В.С. Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века. Томск, 2006.

ставляющую воспринять отдельные произведения как соотнесенные друг с другом высказывания. Так ансамбль защищает саму литературность литературы, открывая способ ее бытия и сохраняя в виде журнала, альманаха, сборника, цикла образ литературного процесса или авторского художественного мира как диалогического целого. Целью же этой «защиты» является моделирование процессов самоопределения субъектов литературы: автор, издатель, критик или читатель при создании или восприятии ансамбля, вынуждающем к рефлексии над связью текстов, репрезентируемых ими явлений, коммуникативных интенций, вольно или невольно соотносит их с предполагаемым целым действительности и единством своей личности, выбирая определенную мировоззренческую позицию.

Первичный и доминирующий в журналистике уровень интеграции отдельных произведений – коммуникативный. Ансамбль является местом «встречи» коммуникативных интенций, каждая из которых обусловлена компетентностью субъекта и, следовательно, ограничена. Процесс общения, таким образом, питается потребностью восполнить недостаток информации за счет компетенции «другого». Это обуславливает ролевую организацию ансамбля, где каждый субъект определенным образом выстраивает свой образ и дискурсивное поведение, стратегию. Важнейшие моменты последней задаются программой издания и коммуникативными установками авторов, не сводясь к ним, однако, полностью и оставляя большой простор для самостоятельной ориентации читателя. Ансамбль – это, по сути, система предлагаемых точек зрения на различные явления, которые нужно осмыслить во взаимной связи и соотнести с целым собственного жизненного опыта. Среди них есть однозначные (информационные), облегчающие контакт субъектов, есть моделирующие, направляющие реакцию «другого», наконец, есть провокативные, призванные опровергнуть установки воспринимающего. С их помощью ансамбль превращается в эвристически и ценностно организованное пространство.

Закрепляется оно в определенной структуре повествования, восходящей к архетипическому концепту «мир–книга». Высшим его смысловым уровнем будет связь текстов по одной или нескольким сюжетным моделям: хронологической, каузальной, ассоциативной или символической. Реализуется же эта модель в системе средств повествовательной интеграции. Наиболее общим будет членение на соотносимые по объему и количеству текстовые единицы. Благодаря этому произведения в ансамбле, с одной стороны, выстраиваются 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. Вторую линию упорядоченности представляет в ансамбле авторство. Авторские мирообразы своеобразно прошивают ансамблевое целое, определяя художественное единство моносубъектного единства или «хоровое» звучание полисубъектного. Третья координата повествовательной организации ансамбля – жанровая соотносительность, связывающая произведения с системой литературных конвенций и включающая их в открытое поле общелитературных жанрово-стилевых взаимодействий. К следующему нарративному уровню относятся гипер-, интер- и паратекстуальные связи. Гипертекстуальные проекции позволяют строить ансамбль по аналогии, ориентируясь на предшествующие образцы с целью стилизации или пародии. Интертекстуальность реализуется в системе лейтмотивов, обеспечивающей образно-структурные переключки отдельных произведений, паратекст служит интегральным знаком ансамбля, акцентируя в заглавии, эпиграфе, посвящении, предисловии, послесловии или примечаниях важнейшие моменты содержательной общности.

Таким образом, ансамбль обладает возможностью завязывать смысловые отношения на любом уровне: от объема и количества до авторства и жанра. Вместе с тем ансамблевый нарратив – явле-

ние конвенциональное, его существование и успешное функционирование невозможны без опоры на традицию. Каждая из форм ансамбля: журнал, альманах, авторское собрание произведений или цикл, – это исторически сложившийся, укорененный в литературном быте эпохи и сам являющийся отражением литературы тип коммуникативно-повествовательного целого. Рассмотрению этой типологии в эволюционном развитии и посвящено данное пособие.

Многоплановый характер феномена ансамбля в прозе 1790–1830-х гг. предполагает разработку материала в рамках трех взаимосвязанных подходов: анализа литературного быта и коммуникативных особенностей литературы (социокультурный аспект), анализа форм журнальных целых (аспект журналистики), анализа беллетристических единств (нарративный аспект).

Социокультурный подход, опирающийся на методы социологии литературы, сосредоточивается на рассмотрении предпосылок и условий, обеспечивших популярность ансамблевых повествовательных структур в конце XVIII – начале XIX в.: смене коммуникативных моделей (система дружеских сообществ – профессиональное общение), росте книгоиздания и активизации журналистики, эмансипации автора и дифференциации литературной среды (кружок, салон, общество, направление, редакционная группа), формировании выделенных контекстов литературного общения («язык», групповая семантика круга писателей) и соответствующих им типов журнальных и художественных целых.

Подход журнальный, использующий жанрово-типологические методики журналистики, предполагает выход к анализу журналов и альманахов эпохи от 1790-х до 1830-х гг. как ансамблевых целых, обращая особое внимание на способы придания им коммуникативного единства: учет адресата, осознанную стратегию воздействия на читателя и работы с авторами, специфическую «монтажную» повествовательную структуру. Главной целью здесь является описание эволюции и типологии периодических изданий в соот-

ветствии со спецификой ансамблевого целого, установкой циклизации, предопределяющей отбор и объединение материала.

Нарративный подход, сосредоточенный на анализе ансамблевого повествования и использующий методы нарратологии, имеет своим объектом авторский прозаический цикл и сборник / собрание сочинений конца XVIII – первой трети XIX в., претворяющий и моделирующий коммуникативные установки литературы в структуре повествовательного единства. Цикл и сборник в рамках данного подхода рассматриваются и как социокультурное явление, и как собственно художественный феномен, что становится основой для типологического описания указанных форм в контексте их эволюции от фрагментарных сентиментальных целых к романтическим предромантным формам.

Три перечисленных подхода используются нами в качестве взаимодополнительных, вскрывающих специфику единого объекта – ансамблеобразования эпохи. Как показала практика предшествующих исследований, изолированное рассмотрение тех или иных форм ансамбля и попытки механически перенести приемы анализа с одной формы на другую, в особенности с цикла на журнальное целое, наталкиваются на значительные методологические трудности. При раздельном описании уходят в тень условия порождения и закономерности функционирования сентиментально-романтических ансамблей, общие для всех типов и обусловленные совокупными процессами социокультурного, эстетического и повествовательного развития эпохи, а при подверстывании под одну структурно-смысловую тенденцию редуцируется момент своеобразия ансамблевых форм и возникает опасность «зацикливаться», найти в том же журнале или альманахе признаки художественной слитности, нехарактерные или вторичные для данного типа целого.

Избежать подобных крайностей помогает комплексный, системный подход, соответствующий самой природе сентименталь-

но-романтической эстетики и особенностям литературно-бытовых отношений конца XVIII – первой трети XIX в. В эстетическом аспекте словесность эпохи была нацелена на выработку концепций, способных целостно осмыслить многообразие жизненных явлений. Эта универсализирующая установка постепенно эволюционировала от дифференцирующе-энциклопедического просветительского подхода к синтетическому, воплощавшему сенсуалистский идеал полноты чувственного восприятия действительности или телеологическое понимание романтиками мира и личности. Поиск адекватных повествовательных форм для выражения данного мирозерцания связывал в единое целое как журнальные проекты, так и художественные ансамбли, примером чего явилась практика первостепенных авторов эпохи – Н.М. Карамзина, чьи ансамбли представляют собой непрерывный ряд перетекающих друг в друга замыслов от «Московского журнала» (1791–1792) и сборника «Моих безделок» (1794, 1797) до журнала «Вестник Европы» (1801–1802) и итоговых «Сочинений» (1803–1804, 1814, 1820); В.А. Жуковского – редактора «Вестника Европы» (1808–1810), издателя комплекса альманахов-антологий («Собрание русских стихотворений» (1810–1811, 1816) и др.) и автора «Опытов / Сочинений в прозе» (1818, 1826); В.Ф. Одоевского, начавшего с цикла сатирических повестей (1820–1823) и издания альманаха «Мнемозина» (1824–1825) и закончившего проектом реформированных «Отечественных записок» (1839) и публикацией своих «Сочинений» (1844), включавших роман-цикл «Русские ночи».

Каждый из типов ансамбля, к которым обращались эти и многие другие авторы, имел собственную коммуникативно-повествовательную специфику и логику развития, но в условиях только начавшейся дифференциации социолитературной среды индивидуальная стратегия общения с читателем и авторский мирообраз служили не столько разграничению, сколько преемственности. В журнальных формах на первый план выходило ком-

муникативное задание, подчинявшее себе повествовательный уровень, а в беллетристических основным пространством моделирования отношений с публикой становился нарратив, однако взаимная соотнесенность этих типов неизменно сохранялась, отражая единый процесс поиска новых каналов литературной коммуникации в условиях перехода от статичной и тяготеющей к монологичности системы «покровительства» к динамико-диалогической системе профессиональной словесности. Именно в этом сближающем контексте, как нам представляется, и нужно рассматривать отдельные ансамбли и их жанровые модификации, такие как авторский и энциклопедический журнал, кружковый и панорамный альманах, сборник «безделок» и концептуальный сборник, кумулятивный и интегрированный цикл.

И в коммуникативном, и в повествовательном плане ансамбль, таким образом, обладает широкими возможностями, что обеспечивает его гибкость, способность адаптироваться к изменчивым социокультурным и эстетическим условиям, сохраняя свою моделирующую функцию как «образа» словесности и орудия самоидентификации субъектов литературы. Рассмотрение историко-типологических особенностей эволюции ансамбля предполагает отсюда, во-первых, анализ широкого круга произведений, беллетристических и журнальных, и, во-вторых, описание ключевых закономерностей их развития. Это определяет логику анализа: сквозным принципом организации материала в пособии является исторический, ориентированный на смену доминант прозаической циклизации от сентиментальной словесности до литературы эпохи романтизма; внутри же периодов в анализе доминирует типологический подход, выявляющий социокультурную, эстетическую и коммуникативно-повествовательную специфику основных форм ансамбля.

Особое значение в этом свете приобретают отбор материала, его рамки и конкретный состав. Так, хронологические границы

пособия: нижняя – 1790-е гг., верхняя – начало 1840-х гг. Эти вехи, традиционно обозначающие временные пределы сентиментальной и романтической словесности, в нашем случае обретают специфическое наполнение. Они четко совпадают с появлением первых ансамблей сентиментального типа – циклов М.Н. Муравьева (1790–1793) и «Московского журнала» Н.М. Карамзина (1791–1792), с одной стороны, и выходом в свет итоговых романтических (и постромантических) ансамблей – «Русских ночей» и «Сочинений» В.Ф. Одоевского (1844), «петербургских» повестей и «Сочинений» Н.В. Гоголя (1842), с другой. В историческом смысле содержанием данного периода явилась выработка новых форм циклического повествования, соответствующих столь же новому личностному сознанию и «персональной» системе литературной коммуникации. Сентиментальная и романтическая словесность в этом плане неразрывно связана как преемственностью общих мировоззренческих, эстетических и коммуникативно-повествовательных установок, так и преемственностью конкретных ансамблевых форм. Пример тому – журнал и сборник, в первом случае эволюционирующий от авторского моносубъектного издания к «хоровому» энциклопедическому целому, а во втором – от типа «безделок» к «опытам» и «сочинениям». Ослабление субъективного начала, сближающего все эти типы и формы, как раз и отделяет сентиментально-романтический ансамбль от классицистическо-просветительских единств и журнально-беллетристической словесности «натуральной школы». В социокультурном плане подобные рубежи соответствуют модели «покровительства» и профессиональной литературы, переходом между которыми явилась литературно-бытовая система «дружеских сообществ» с ее вниманием к личности автора и тягой к хоровому звучанию.

ЦИКЛИЗАЦИЯ В РУССКОЙ СЕНТИМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЕ 1790-х гг.

Проблема художественного целого имела особую значимость в литературном сознании конца XVIII столетия, времени как глубоких социокультурных изменений, отражавшихся на положении словесности, так и ее внутренней перестройки. Все эти процессы были связаны с трансформацией просветительских установок, в свете которых художественный текст не мог восприниматься только и исключительно в качестве явления эстетического, предполагая прагматическое воздействие (воспитательное, образовательное, гражданственное и т.п.) не менее, а часто и более важным, нежели услаждение «вкуса». Таким образом, в формировании художественного целого, синтетического особенно, важную роль играли риторические стратегии, единые для многих дискурсов и реализующие принципы культурной коммуникации эпохи.

Общие эстетические координаты для понимания просветительского подхода к поэтическому целому задает намеченная в концепции С.С. Аверинцева логика смены культурных парадигм, перехода от рефлексивно-традиционалистской к нетрадиционалистской модели художественного мышления¹. В исследованиях, посвященных лирическому циклу, неоднократно указывалось, что именно отказ от строгого разграничения дискурсов выступил предпосылкой для возникновения новых, индивидуально-авторских по своему характеру литературных

¹ Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 104–116.

целых¹. Так, М.Н. Дарвин обоснованно подчеркнул новое качество ансамбля рубежа XVIII–XIX вв., когда «жанровая группировка <...> начинает уступать место иным принципам циклизации, среди которых основное значение приобретает принцип выведения некой единой поэтической личности, ее душевной биографии»². Риторика жанра перестает быть единственным структурообразующим фактором литературных текстов, теперь не только соотносимых с определенной традицией, но и отвечающих потребностям авторского самовыражения. Литературное целое рождается как результат индивидуально мотивированного художественного выбора, самоопределения творца к существующим эстетическим ценностям. Это движение охватывает творчество многих авторов, как ориентированных на классицистическую традицию (М.М. Херасков, Н.И. Новиков, Г.Р. Державин), так и разрабатывающих новую сентиментальную эстетику (М.Н. Муравьев, Н.М. Карамзин, А.Н. Радищев), что позволяет говорить о зависимости данного процесса не только от художественных запросов эпохи, но и от эволюции литературных институтов.

Так, второй системой координат, необходимой для осмысления проблемы целого, закономерно становится социокультурная, предполагающая выход к существующим в литературном пространстве каналам, формам общения и типам текстовых единств. Если обратиться к терминологии У.М. Тодда, то для русской словесности рубежа веков наступила пора отказа от модели «покровительства» и обращения к возможностям «дружеских сообществ»³.

¹ См., напр.: Фоменко И.В. О жанровом своеобразии лирического цикла // Проблемы эстетики и творчества романтиков. Калинин, 1982. С. 22–42; Дарвин М.Н. Русский лирический цикл: проблемы истории и теории. Красноярск, 1988. С. 25–45; Ляпина Л.Е. Текст и художественный мир произведения: к проблеме литературной циклизации // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1995. С. 135–144.

² Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина: опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001. С. 58.

³ См.: Тодд У.М. Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб., 1996. С. 55–126.

В своем наиболее полном выражении модель патронажа реализовалась в первой половине XVIII в., и ее адекватом выступила эстетика классицизма; с 1760-х гг. в связи с появлением авторов-профессионалов, ориентированных на демократического читателя, и началом формирования литературных групп (круг М.М. Хераскова, кружок Н.А. Львова, писатели-масоны) она трансформируется и заметнее становится сентиментально-просветительская составляющая.

Эта институциональная система замыкала художественное общение в пределах отношений автор–покровитель и требовала учета консервативных вкусов адресата, являвшегося обобщенным представителем власти, церкви, организации (например, Академии наук), социальной группы, не приветствуя эстетических новаций или проявления творческой индивидуальности¹. Такая литература не была массовой и предполагала независимость своих основных конвенций от субъективности читателя, ее функцией становилась трансляция готовых художественных кодов или конкретных сведений. Коммуникативные несовпадения, противоречия в общении для просветительской программы оказывались возможными только в плане компетентности, объема информации, но не ее структурных различий. Закономерно, что рамках такой коммуникации любая часть дискурса утверждалась как изоморфная дискурсу в целом, и последний выступал для эстетического сознания эпохи гораздо более реальным, нежели данный поэтический текст. По выражению Г.А. Гуковского, «классики хотели быть по-своему реалистами <...>»; но они полагали, что самая подлинная действительность – не живая жизнь отдельных людей в конкретных усло-

¹ См. анализ институтов русской литературы, связанных со статусом литератора в первой половине XVIII в., в ст.: Живов В.М. Первые русские литературные биографии как социальное явление: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // Живов В.М. Разыскания в области истории и предистории русской культуры. М., 2002. С. 557–637.

виях социального их существования, а законы разума», указывавшие «для данной художественной задачи лишь одно абсолютно правильное решение»¹, которое находило закрепление в жанровом каноне. Конкретное художественное целое реализовало общую установку жанра, и связь между его прагматикой и его структурой должна была представлять жесткой и прозрачной, доступной для проверки законами риторики. Столь же ограниченным становился и «репертуар» эстетических целых, каждое из которых выполняло определенную функцию и соотносилось с четко обозначенной тематической сферой.

Институт дружеских сообществ явился переходным в становлении профессиональной литературы, он опирался на установки, выработанные официальной «высокой» словесностью, но подчинял их потребностям читательской среды, чуждавшейся сервильности и даже программной официальности. Мощным фактором обновления коммуникации во второй половине XVIII – начале XIX в. стали растущее чувство востребованности литературы и постепенная эмансипация автора, опирающегося теперь на поддержку не только власти, но и публики², что предоставляло, в том числе, возможность резкого, оппозиционного, или мягкого, игрового, столкновения разных идеологических и художественных кодов. Автор обращался к конкретному адресату и учитывал круг его компетентности, отчего литературный текст должен был включать в себя некие индивидуальные сигналы смысловой и формальной направленности. Произведение в рамках салонно-кружковой коммуникации уже не могло сводиться к своей информационной составляющей, трансляции кодов и сведений, поскольку сами они приобретали значимость лишь в объемлющей стихии дружеского общения. Для адекватной дешифровки художественного целого

¹ Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. М., 1999. С. 113, 114.

² См.: Севастьянов А.Н. Рост образованной аудитории как фактор развития книжного и журнального дела в России (1762–1800). М., 1983.

требовалось знание как широкого спектра литературных традиций, так и контекста групповой семантики, а помимо этого еще и особенностей идиолекта данного автора, что давало почву для расхождения мнений и многочисленных полемик, в частности полемики о языке и стиле. Закономерным следствием дифференциации литературной среды явилась ускоренная разработка новых форм художественного целого, постепенно охватившая все дискурсивное пространство словесности от камерных лирических жанров до жанров документальных, ориентированных на эпос (ср. итоговое значение в этом плане «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина). Ориентировка в столь усложнившемся художественном поле накладывала, безусловно, свои ограничения, одним из которых стала проблемно-тематическая и стилевая замкнутость – ограниченность общения кругом вопросов, реалий и повествовательно-речевых ходов, близких светскому образованному читателю. Критерий «вкуса», регламентировавший отбор материала и его литературную обработку, начнет ощутимо расшатываться лишь в 1820–1830-е гг., откликаясь на возникновение новых профессиональных литературных институтов и отражая влияние романтической эстетики, тяготевшей к открытой универсальной форме.

Совместная проекция двух систем координат, имманентно-литературной и социокультурной, позволяет взглянуть на эстетику художественного целого, сложившуюся во второй половине XVIII столетия и наиболее ярко выразившуюся в русском просветительстве (в его классицистическом и сентименталистском вариантах), как со стороны ее прагматики, так и с точки зрения принципов структурной организации. Отправным моментом в рассмотрении коммуникативных стратегий, обеспечивавших единство просветительского текста / ансамбля текстов, следует считать принципиальный вопрос о месте литературы и литературности в ряду смежных дискурсов. Начиная с эпохи барокко эта проблема неизменно ставилась в любом обобщающем трактате по поэтике и

риторике и разрешалась через апелляцию к Аристотелю, отдавшему во владение поэзии область «возможного в силу вероятности или необходимости»¹. Целостность литературному тексту как раз и придавала последовательно проведенная мотивация «возможного», образов, характеров и событий, к изображению которых обращается поэт. «Под поэтическим же вымыслом, – проводил различие между поэзией, историей и философией Ф. Прокопович, – следует понимать не только сплетение фабул, но и все те приемы описания, которыми человеческие действия, хотя бы и подлинные, изображаются, однако, правдоподобно»².

В рамках рационалистической эстетики целью такой мотивированности был все же не столько художественный (наслаждение от искусного подражания природе), сколько прагматический эффект, т.е. идеолого-эмоциональное воздействие на читателя («польза»). Художественная литература, таким образом, являлась инобытием функциональных дискурсов (научного, исторического, публицистического), отличаясь от них способом риторической организации. М.В. Ломоносов, в частности, утверждал: «Но хотя проза (которой «сочиняются проповеди, истории, учебные книги». – *В.К.*) от поэмы для отменного сложения разнится, а потому и в штиле должна быть отлична, однако в рассуждении общества материи весьма с оною сходствует, ибо об одной вещи можно писать прозою и стихами»³.

¹ Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 35.

² Прокопович Ф. О поэтическом искусстве // Прокопович Ф. Сочинения. М. ; Л., 1961. С. 346.

³ Ломоносов М.В. Краткое руководство к красноречию // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений : в 10 т. М. ; Л., 1959. Т. 7. С. 96–97. Ср.: «Открытие живописца состоит не в изобретении темы, а в способности осмыслить в своем воображении тему таким образом, чтобы она наиболее подходила к его роду искусства, хотя и будет полностью заимствованной из произведений поэтов, историков или народных легенд. <...> Он должен как бы перестроить все целиком и вылепить заново в своем воображении» (сэр Джозуа Рейнольдс). Цит. по: Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. СПб., 2000. С. 236.

Приоритет прагматики позволял «обходить» дискурсивные различия и, не нарушая чистоты жанра, соотносить произведения по их тематике или адресованности к какой-либо духовной / практической способности человека. Причем значение имел при этом не каждый конкретный текст / дискурс, а их организованная совокупность, в пределе – литература в целом, удовлетворявшая весь спектр социальных и культурных потребностей общества и, соответственно, личности как его единицы. Для XVIII столетия взаимосвязанность культурного пространства была не только теоретическим постулатом, следствием единства «законов разума», но и предметом непосредственного жизнеощущения и данностью как повседневно-бытового, так и бытийно-идеологического существования, строго дифференцирующего и иерархически соотносящего отдельные социокультурные сферы. Для эстетического сознания эпохи это имело немаловажные следствия, порождая представление о синкретизме, прозрачности дискурсов друг для друга. Так, по мнению Г.Н. Теплова, «если из правил политических знаешь уже должность гражданина, должность в доме хозяина, и все статьи, которые практика в философии получает, то стихами богатство мыслей не трудно уже украшать»¹. Каждое явление в пределах данного мировосприятия представлялось изоморфным другому и адекватно репрезентировало феномены более высокого порядка. В гносеологическом плане это выражалось в принципе познаваемости мира, а в плане прагматическом – в установке на преобразование целого через воздействие на его часть (ода, обращенная к монарху, адресуется тем самым всему обществу). Эстетика же обеспечивала согласованность в словесной подаче иерархически организованных предметов и позволяла достичь максимально-го внушающего эффекта, затрагивая широкий спектр способностей

¹ Теплов Г.Н. О качествах стихотворца рассуждение // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1755. Май. С. 384.

субъекта, его ощущения, эмоции, разум. Перелом в эстетическом развитии, который был ознаменован в России возникновением сентиментализма, совершался как раз через поиск способности доминантной, подчиняющей себе все остальные и тем детерминирующей риторические средства, используемые автором в создании художественного целого.

Как справедливо заметила А.П. Валицкая, «социально-политическая устремленность просветителей, обусловленная характером исторического момента жизни страны, пронизывает их теоретические высказывания по вопросам философии природы («метафизика»), философии моральной (учение о человеке) и философии гражданской (учение об обществе), объединяя эти области знания, относительная автономия которых была признана в европейской философии XVIII века»¹. Дифференциация культурных сфер и соответствующих им дискурсов действительно совершалась в России гораздо медленнее. Для Европы символом литературы в целом с полным правом можно считать энциклопедию, недаром выпуск «*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*», растянувшийся почти на тридцать лет и потребовавший участия лучших писателей, философов и ученых Франции, стал итоговым актом века Просвещения. В русской просветительской среде завершением традиции и, как следствие, ее образцом явился текст синтетический, совмещающий в себе признаки разных жанров, как карамзинские «Письма русского путешественника» и «История государства Российского».

Но энциклопедизм, подразумевавший сочетание дискурсов, был, безусловно, первоисточником и постоянным спутником синтетических форм, достаточно вспомнить чрезвычайно популярный «Письмовник» Н.Г. Курганова, справочное пособие демократиче-

¹ Валицкая А.П. Русская эстетика XVIII века : историко-проблемный очерк просветительской мысли. М., 1983. С. 98–99.

ского читателя, или спектр приложений к «Московским ведомостям», издаваемым Н.И. Новиковым. Обоснованием энциклопедизма выступало в просветительской идеологии многостороннее отражение единой в себе действительности¹, а эстетическим оправданием, если принять баумгартеновское определение эстетического как познания мира в чувственных формах, – совокупное воздействие на «сердце и разум» человека, расширяющее его творческие силы. Первое положение достаточно полно раскрывало, например, «Слово о связи вещей во Вселенной» А.М. Брянцева, исходившее из представления о том, что любая вещь «одна другую определяет, одна от другой зависит, одна из другой познается и постигается, суть или действительные вещи и перемены в природе, или токмо мысли и воображения»². Второе же неоднократно подчеркивал в своих изданиях Н.И. Новиков, утверждая, в частности, в предуведомлении к «Утреннему свету»: «Все пространное поле наук и художеств превратилось бы в пустое, бесплодное и сведения не достойное мечтание, ежели б оные не стремились ко исправлению человеческого сердца, ко споспешествованию человеческому благополучию и к расширению души и сил ее»³.

И все же западноевропейский и русский энциклопедизм значительно отличались друг от друга: для Европы неперенным спутником энциклопедичности становилась систематика (разграничение сфер), отечественная традиция ее не требовала, делая упор на синтез жанровых начал и их единое экзистенциальное звучание.

¹ См. один из последних опытов анализа просветительского энциклопедизма: Артемьева Т.В. От славного прошлого к светлому будущему: философия истории и утопия в России эпохи просвещения. СПб., 2005. С. 53–126 (глава «Энциклопедизм как форма универсального знания»).

² Брянцев А.М. Слово о связи вещей во Вселенной... говоренное... июня 30 дня 1790 года // Избранные произведения русских мыслителей второй половины XVIII века : в 2 т. М., 1952. Т. 1. С. 365–366.

³ Новиков Н.И. Статьи из журнала «Утренний свет» // Н.И. Новиков и его современники : избранные сочинения. М., 1961. С. 178.

Энциклопедическое целое осознается в своем художественном качестве достаточно сложно, различные дискурсы требуют в нем согласования и приведения к общему знаменателю, становясь знаками самих себя, а это предполагает развитую культуру абстрагирования, дифференциации доминирующих и подчиненных свойств и переключения их из одной смысловой сферы в другую. Для русской просветительской традиции оперировать с такими знаками проще было при создании ограниченного семантического пространства, связанного с определенным функционально-тематическим полем и мотивированного жизненным опытом и потребностями обобщенного, а затем, в сентиментальной литературе, и более конкретного субъекта. Иначе говоря, отечественная энциклопедия, как правило, имела более или менее конкретного адресата, и его образ определял художественное звучание жанра.

Эстетическое осмысление получила в русской критике только «высокая» разновидность энциклопедического целого, хотя энциклопедизм наибольшее значение имел как раз для повседневности, для читателя-практика и авторов-профессионалов, с равным успехом выпускавших хозяйственные справочники и беллетристические сборники (В.А. Левшин, С.В. Друковцев, М.И. Попов и др.). Тем не менее обращенность энциклопедического универсума к совокупному жизненному опыту личности была подчеркнута литературой элитарной, постулировавшей своего адресата как субъекта идеологических отношений. Так, А.П. Сумароков утверждал, увещевая дворянство: «Не надобно премудрости солдату; но полководцу без нее обойтись нельзя. Солдат установлению следует; но предписание устава требует просвещенного полководцу ума, тако и учение потребно предводителям народа; а всему народу его имети невозможно»¹. Заметим, что нелишним для дворянина считал

¹ Сумароков А.П. Некоторые статьи о добродетели // Н.И. Новиков и его современники... С. 342.

Сумароков и компетентность художественную, вплоть до владения хотя бы азами литературного мастерства. Таким образом, универсальность выступала откликом на некую жизненно-практическую потребность развитого (элитарного) читателя, и эта мысль прошла сквозным мотивом через отечественную эстетику от А.Д. Кантемира до М.Н. Муравьева. В сознании эпохи сформировался идеальный образ человека, свободно обращающегося к любой области культуры и наделенного огромными творческими силами, символами чего стали личности и деяния Петра I и Екатерины II, Ломоносова и Сумарокова.

Основной сферой, питавшей представление об универсальности, для XVIII в. выступала культурная практика образованного дворянства. Разносторонность здесь получала санкцию со стороны быта, т.е. норм благопристойности и набора светских достоинств, сначала, по европейскому образцу, настойчиво внедрявшихся в дворянский обиход властью, а затем в процессе становления независимой дворянской идеологии получивших самостоятельное значение. Мы уже отмечали влияние идеала *honnête homme* на эстетическое сознание века¹: светский энциклопедизм имел не только практическое или ценностное измерение, поощряя знание наук и искусств и требуя от дворянина владения начатками «благородных» профессий (военной, административной и т.п.) и некими бытовыми навыками (от домоводства до вольтижировки). Все это было необходимо лишь в определенной пропорции, при соблюдении меры, что неизбежно акцентировало конвенциональную природу универсальности, ее коммуникативную мотивированность. Идеал благопристойности, получивший свой классический облик в

¹ См. нашу статью: Киселёв В.С. К проблеме дискурсивных практик русской прозы первой трети XIX века (стратегия дилетантизма) // Филологические науки. 2005. № 1. С. 13–24. См. также: Standon D.C. The aristocrat as art: a study of the *honnête homme* and the dandy in Seventeenth- and Nineteenth-century French literature. New York, 1980.

эпоху Карамзина и Пушкина, предполагал ощущение знаковости с ее расслоением на означаемое и означающее, форму и содержание, реальное и иллюзорное. Такой знак, будь то поведенческий жест, словесное выражение, артефакт, приобретал адекватный смысл в ограниченном семантическом пространстве, исчерпаемом в плане внутренних связей. Эстетическое измерение светской универсальности возникало благодаря ее замкнутости, наличию четких тематических и структурных пределов, переход которых свидетельствовал о нарушении законов благовоспитанности.

Для русской просветительской традиции таким «перекосом» являлись и педантизм, углубление в одну область деятельности, и излишняя поверхностность, кажимостный энциклопедизм. Выразительный образ последнего наметил Сумароков: «Имя кавалера обыкновенно дается дворянам; итак, знать по-кавалерски есть <...> знать столько, сколько благородному человеку пристойно, то есть мало и неосновательно, чтоб уметь начинать говорить о всем и не уметь окончать ни о чем, скакать из материи в материю, показываясь, будто все знает, хотя этому, кроме таких же невеж, и никто не поверит»¹. Столь же, впрочем, скептически отзывались светские критики и о тяжеловесных специалистах, домостроителях, ученых, литераторах, как поступал в своих «Философических предложениях» Я.П. Козельский: «Но и при упражнении в науках надобно иметь некоторую осторожность. В учении бывает то же, что и в гражданских должностях: чем больше приставленные к тем должностям упражняются в мелочных делах, тем меньше успевают в важных; а лучше бы в том, казалось, следовать натуральному порядку»².

¹ Сумароков А.П. О несправедливых основаниях // Н.И. Новиков и его современники... С. 352–353.

² Козельский Я.П. Философические предложения, сочиненные надворным советником и правительствующего сената секретарем Яковом Козельским в Санкт-Петербурге 1768 года // Избранные произведения русских мыслителей второй половины XVIII века. М., 1952. Т. 1. С. 415.

Этот «натуральный порядок» олицетворял в себе одновременно разум и чувство, «вкус», представление о руководящей роли которого возникло в русской эстетике достаточно рано, еще у Сумарокова, и в немалой степени благодаря идеалу светской благопристойности. Поэтому, заметим, требует своего расширения с учетом социокультурного контекста принципиальное положение П.Н. Беркова о просветительстве как «философско-политическом течении, которое видело единственно возможное средство улучшения жизни общества в распространении образования и пропаганде знаний»¹. Упор на знания ощутимо корректировался зависимостью рационально-прагматического эффекта от адресата сообщения, системы его социальных, бытовых, идеологических, художественных привычек, причем наибольший успех имели формы, построенные на соблюдении чувства меры, т.е. изящные, одобренные вкусом. Для русской литературы пора прямолинейных и жестких коммуникативных стратегий, сводящихся только к информационной или дидактической установке, заканчивается, пожалуй, в 1760–1770-е гг., когда заявляет о себе независимая дворянская идеология и начинаются поиски средств не столь авторитарного влияния на аудиторию, обеспечивающего формирование определенного общественного мнения. И в этих условиях синтетическое художественное целое, в том числе ансамблевое, привлекающее ресурсы многих дискурсов, оказалось незаменимым орудием, а его автор – ключевой фигурой культурной коммуникации, образцом чего стали для целого поколения русских читателей журналы и сборники Н.И. Новикова и сам их творец, с полным правом названный П.Н. Берковым «воспитателем общества»².

¹ Берков П.Н. Основные вопросы изучения русского просветительства // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М. ; Л., 1961. С. 9.

² Берков П.Н. Насущные вопросы изучения общественной позиции Н.И. Новикова // Н.И. Новиков и общественно-литературное движение его времени. Л., 1976. С. 12. (XVIII век. Сб. 11).

Синтетический текст не только предоставлял возможность создать универсальный образ действительности, а тем самым и усилить идеологический эффект, он позволял управлять читательским восприятием и в пределе своем преследовал цель перестроить совокупное жизнеощущение субъекта, переструктурировать его экзистенциальный опыт. «Точечное» рационально-прагматическое воздействие превращалось в целостную программу воспитания, и одним из основных ее измерений становилось эстетическое. Так, по словам С.Н. Глинки, «...умный, деятельный, предприимчивый Николай Иванович Новиков, далеко опередивший свой век изданием “Ведомостей московских”, “Живописца”, других многоразличных книг и искусным влиянием на умы некоторых вельмож, двигал вслед за собою общество и приучал мыслить»¹.

Концепция эстетического воспитания, активно разрабатывавшаяся западноевропейской и русской моральной философией второй половины XVIII столетия², появилась как ответ на возникшую потребность в диалоге между воспитателем и воспитуемым. Педагогические взгляды просветителей изначально учитывали наличие в человеческой натуре разнообразных начал и отвергали необходимость категорического подавления любого из них, предпочитая даже разрушительно-эгоистические склонности не выкорчевывать, а направлять в благую сторону. В русле руссоистских представлений, обретших широкую популярность в России³, это вылилось в идеал естественности, тщательного культивирования природных задатков, если объектом воспитания являлся ребенок, или постепенного очищения души, избавления от ложных мнений и нрав-

¹ Глинка С.Н. Записки. СПб., 1895. С. 12–13.

² Репрезентативное представление о западноевропейских концепциях дает антология: Идеи эстетического воспитания : в 2 т. М., 1973. Т. 2: Идеи эстетического воспитания в философии и педагогике XVII–XIX веков.

³ См.: Лотман Ю.М. Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 383–445.

ственных привычек с тем, чтобы обратить воспитуемого взрослого к ценностям истинным. В любом случае, однако, инициатива должна была исходить одновременно от двух сторон, и общение между наставником и учеником тем самым лишалось авторитарности.

Диалогическая установка начинает властно определять характер просветительской коммуникации, и вне зависимости от того, насколько одобрительно (Шефтсбери, Гельвеций, Гаманн) или неодобрительно (Локк, Руссо) относился тот или иной моралист к искусствам и в целом к области художественного, эстетика представляла наиболее эффективным средством моделирования как отдельных ситуаций общения, формируя сами навыки общительности, так и совокупной ориентации субъекта на «другого», которым мог предстать конкретный человек (родители, воспитатель, начальник, государь), группа людей (друзья, свет, корпорация), наконец, весь социум, человеческое сообщество. Так рождалась просветительская лестница воспитательного воздействия, когда восприятие художественных произведений научало неким способам коммуникации, постепенно усложнявшимся и расширявшим свою сферу, причем даже если из области педагогики исключались искусства, то их коммуникативным аналогом представляла природа, человеческая душа или Бог.

Как отмечал В.П. Шестаков применительно к эстетике Шефтсбери, познание, рациональность, нашедшие выражение в создании универсальной картины мироздания, в плане эстетики реализовались как общение с миром: «Существует несколько ступеней красоты, по которым должно подняться человеческое познание, чтобы постигнуть гармонию и всеобщую взаимосвязь мира.

Первая ступень – это познание материальной красоты, красоты минералов, камней, человеческого тела.

Вторая ступень связана с красотой духовной деятельности, третья, и самая высшая, – познание божественной красоты»¹.

В русской просветительской традиции наиболее ярким выражением воспитательной программы явилась журнально-издательская практика Н.И. Новикова, включавшая в себя два конкурирующих подхода к преобразованию экзистенциального опыта личности: энциклопедизм, направленный на развитие «внешних» способностей и коммуникативных потребностей человека, и синтетизм, требовавший сосредоточения и самоуглубления и ограничивавший сферу общения индивида в пользу ее внутренней интенсификации (масонский эзотеризм). Соотношение масонских и собственно просветительских начал в журналах Новикова неоднократно становилось предметом обсуждения², и мы не будем на этом останавливаться особо, однако подчеркнем, что обе коммуникативные стратегии предполагали ступенчатое восхождение / рост читателя-адресата и его конечное превращение в универсальную личность, в которой ролевые признаки приглушены, зато общечеловеческие разворачиваются полно и исчерпывающе. Энциклопедизм опирался на «вкус публики», удовлетворял ее стремление к разнообразию, поэтому мог считаться введением в эзотерическую проблематику и свободно совмещался с программами мистического воспитания. Ю.М. Лотман справедливо замечал: «Новиков был строгим моралистом, полагая, что чем подготовленнее читатель, тем строже и обнаженнее должна быть нравственная, религиозная и мисти-

¹ Шестаков В.П. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. М., 1983. С. 172.

² См., например: Лонгинов М.Н. Новиков и московские мартинисты. М., 1867. С. 124–131, 203–209; Пыпин А.Н. Русское масонство XVIII – первой четверти XIX века. Петроград, 1916. С. 169–203; Макогоненко Г.П. Николай Новиков и русское Просвещение XVIII века. М.; Л., 1952. С. 270–502; Мартынов И.Ф. Книгоиздатель Николай Новиков. М., 1981. С. 30–47; Jones W.G. Nikolay Novikov: Enlightener of Russia. Cambridge, 1984; «Распространивший первые лучи...»: Н.И. Новиков и русское масонство XVIII – начала XIX веков. СПб., 1994.

ческая направленность чтения. <...> На нижней ступеньке стоит читатель романов и забавных повестей, на высшей – герметический мудрец, склонившийся над “Хризомандером”»¹.

Эта внутренняя диалогичность, переход от одной стратегии к другой в непрерывном общении с читателем пронизывали все журналы Новикова, реализуясь и на уровне отдельного издания, и на уровне их ряда. Так, заключение «Утреннего света» (1777–1780), целостность которому придавала нравственно-философская тематика, настраивало читателя на универсальность «Московского ежемесячного издания» (1781): «Мы никак не отступим от нашего предмета, – утверждал Новиков, – но всегда будем стараться оный иметь, хотя и в различном и премежном виде. Материи нового сего журнала будут состоять частью из нравоучения, из описаний жизней славных героев и политиков и описания славных сект; все оное будет переменяемо политическими, историческими и географическими отделениями. Мы ласкаем себя, что сим расположением более угодим вкусу публики»². Тем не менее преемником этого энциклопедического по установкам журнала стала «Вечерняя заря» (1782), на новом витке воспитания публики возвращавшаяся к пропаганде герметического масонского знания, последовательность постижения которого почти точно соответствовала программе Шефтсбери: «И посему истинные мудрецы древних и новейших времен первым упражнением для человека поставляют познание себя <...>. Когда таковым образом приуготовлен будет наш дух и откроется обитающий в нас свет, тогда можно обратить свое внимание на внешние предметы или природу <...>. Наконец, желающий видеть премудрость в полном ее сиянии да приступит с истинным усердием и ревностию к чтению Священного писания;

¹ Лотман Ю.М. Очерки по истории русской культуры XVIII – начала XIX века // Из истории русской культуры. М., 2000. Т. IV: XVIII – начало XIX века. С. 122.

² Новиков Н.И. Заключение журнала под названием «Утреннего света» // Н.И. Новиков и его современники... С. 203.

в котором все таинства Божества и природы сыщется объяснены, но на духовном языке»¹. Таким образом, желаемым итогом развития внешних и внутренних способностей личности выступало полное преобразование сознания, в рамках которого энциклопедизм представлял неперменной составляющей, но при условии его духовной осмысленности и мотивированности единым мировосприятием.

Закономерным следствием этой программы явилась тяга к синтезу, созданию целостной модели экзистенциального опыта, когда человек брался во всей своей индивидуальности и становился центром, точкой стяжения разнообразных ощущений, идей, чувств, субъектом и познания, и этики, и социальных отношений. Вне художественного измерения такая модель была не более чем условным конструктом, утопией – воплощенная же «в лицо» в образе автора и особенно героя (не терявшего, однако, автобиографичности), она приобретала не просто жизненную убедительность, но самостоятельную ценность, и могла служить прочным ориентиром для читателя. Н.И. Новиков в своих журналах вплотную приближался к созданию синтетического целого, не имевшего пока характера единого нарратива, но уже предполагающего экзистенциальное осмысление текста.

При всем своем дидактизме издания Н.И. Новикова 1770–1780-х гг. скорее «приучали мыслить» (С.Н. Глинка), нежели давали готовые образцы; не редуцируемая, очевидно, сознательно противоречивость журналов, сочетание сразу двух педагогических программ-стратегий, нередкий контраст, а то и открытая полемичность одного произведения по отношению к другому (переводы из Бэкона, Локка, Дидро соседствуют с изложением идей Паскаля, Масона, Бёме) обостряли необходимость сознательного самоопределения читателя. Энциклопедизм приобретал ценностное значение, и оригинальные статьи самого Новикова становились своеобраз-

¹ Предуведомление к читателям // Н.И. Новиков и его современники... С. 216.

разными энциклопедиями, обобщиавшими основные положения моральной, гражданской и «натуральной» философии века Просвещения с точки зрения их важности для формирования целостной жизненной позиции личности. Сенсуалистские установки, опора на чувства и впечатления индивида в них сопрягались с обсуждением мистических вопросов о духе, а контексты «вечные», натурфилософские соседствовали с рассмотрением острых социально-политических проблем современности. Но в историко-литературной перспективе наибольшее значение для становления новой эстетики имели тексты, в которых дидактика, пусть и требующая самостоятельного осмысления читателя, сменялась личностной рефлексией, попыткой упорядочить индивидуальный опыт. Именно такие сентиментальные произведения, подобные «Дщцам для записыwania» и «Восхождению солнца» М.Н. Муравьева, переводному эссе «О приятности грусти» А.М. Кутузова, первым опытам Н.М. Карамзина в «Детском чтении для сердца и разума», определили магистральный путь в образовании синтетических художественных целых.

Значимость повествовательного начала в русской прозе века Просвещения – в немалой степени производная напряженного динамизма литературы. Как отмечал Ю.М. Лотман, ее особенностью являлось «многоязычие», единовременное существование нескольких конкурирующих / взаимодействующих художественных кодов, позволяющих рассматривать один и тот же предмет в свете различных установок: «Подобно тому как в многоязычном мире при соседстве небольших языковых регионов развивается полиглотизм, эстетическое многоязычие XVIII в. неизбежно вызывало то, что все крупные художники и значительные произведения

тяготели к двукратному или многократному прочтению»¹. В лирике инструментом переключения между смысловыми аспектами преимущественно служил жанр, содержательные и формальные особенности которого достаточно рано были кодифицированы. Проза, выводимая эстетикой классицизма из сферы жесткой регламентации, также стремилась выработать собственные приемы соотнесения «языков» и уровней семантики. Ее неперменной принадлежностью была аналитичность, предполагающая отражение и осознание действительности в «пестроте», контрастах и противоречиях, непрерывном круговороте лиц и событий. Именно это делало особенно ощутимым непростой характер соответствий между видимым и сущностным, образом предмета и его смыслом. Даже в пределах конвенционального мышления XVIII в. проза находила способы компенсировать надындивидуальную жесткость миропонимания разнообразием тем, ситуаций или характеров, а устойчивость поэтики – сочетанием, пусть эклектическим, нескольких жанровых стратегий.

Закономерно, что авторы все большее внимание начинают обращать на само повествование и стремятся как-либо объяснить читателю принципы его построения. Это происходило вне зависимости от «статуса» текстов, принадлежавших порой к совершенно автономным друг от друга пластам литературы. Нарратив – явление субъектное, и попытка найти наиболее адекватные способы репрезентации действительности требует в его рамках определенного «договора» создателя и воспринимающего о границах вымысла, тематике, способах типизации, жанровой модели и т.п. Так, в составе произведения, относилось ли оно к беллетристике, публицистике или историографии, особое значение приобретали метатекстовые (рефлексивно-комментирующие) элементы. Авто-

¹ Лотман Ю.М. Литература в контексте русской культуры XVIII века // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 150.

ры и издатели с первых страниц своего журнала или книги затевали разговор с публикой, и ситуация непосредственного общения позволяла сгладить неоднородность повествования, мотивировать отбор и расположение материала. Благодаря этому преодолевалась статичность, «готовность» текста, неизбежная в рамках традиционалистского литературного сознания эпохи: нарратор в присутствии читателя своеобразно «разбирал» сочиняемое произведение на составные части и конструировал из них некое целое. Установленные в совместной беседе конвенции становились программой разворачивания нарратива, и в стремлении исчерпать все предоставляемые «договором» возможности текст превращался в ансамбль, варьирующий исходные ситуации, темы, мотивы.

Один из образцов тому дал Н.И. Новиков, предваривший издание своего «Живописца» развернутым обсуждением предпочтительной коммуникативной стратегии: «Ты делаешься Автором <...>. Знаешь ли, мой друг, какой ты участи себя подвергаешь? Ведаешь ли совершенно, какой предлежит тебе труд? Известны ли тебе твои свойства и твои читатели? Надеешься ли всем им сделать угождение?»¹ В статье «Автор к самому себе» повествователь намечал целый спектр возможных способов авторского поведения, рисуя образы «высокопарного Невпопада», «дерзкого Кривотолка», «писателя, старающегося <...> производить смех в разумных читателях», «нравоучителя, <...> утверждающего, что сатиры ожесточают только нравы, а исправляют нравоучения», писателя «трагического» и «комического», автора – «охотника выдумывать новое», поэта – любителя пасторалей². Параллельно издатель создавал и множество образов воображаемых читателей своего сочинения от щеголей и волокит до подлинных ревнителей просвещения. И в дальнейшем на протяжении журнала разговор автора

¹ Новиков Н.И. Живописец // Русская проза XVIII века. М. ; Л., 1950. Т. 1. С. 325.

² Там же. С. 325–328.

с публикой не прекращался: весь «Живописец» был составлен из писем к «господину Издателю» и его ответов, разнообразных по жанру и тематике, но объединенных последовательно проведенной сатирической установкой, которая в данном контексте определяла не только мирообраз, но и коммуникативную стратегию (риторику) ансамбля.

Иной, но столь же показательный пример повествовательной рефлексии мы найдем в низовой беллетристике, в «Пересмешнике» М.Д. Чулкова, открывавшемся «Предуповедением» сочинителя. Так же как и в новиковском случае, текст этот строился «в присутствии» читателя и должен был ответить на вопрос, кто есть автор, кому он адресует свой сборник и каких целей желает достичь: «Господин читатель! Кто ты таков ни есть, для меня все равно, лишь только будь человек добродетельный, это больше всего: ты не можешь отгадать, с каким намерением выдаю я сие собрание слов и речей, ежели я не скажу тебе сам <...>. Прошу, чтобы вы не старались узнать меня, потому что я не из тех людей, которые стучат по городу четырьмя колесами и поднимают летом большую пыль на улицах; следовательно, тебе во мне нужды нет»¹. В отличие от «высокой» литературы, нарратор не сосредотачивался здесь на прагматике, для него способом мотивации повествовательного целого был уход от риторической однозначности. Чулков создавал своеобразную «фигуру фикции», когда и читатель, и автор характеризовались преимущественно негативными признаками — обычностью, незначительностью, отсутствием доминирующих качеств. Такова же была и «колеблющаяся» стратегия всего ансамбля: «В сей книге важности и нравоучения очень мало или совсем нет. Она неудобна, как мне кажется, исправить грубые нравы; опять же нет в ней и того, чем оные умножить; и так, оставив сие обое, будет она полезным препровождением

¹ Чулков М.Д. Пересмешник. М., 1987. С. 6–8.

скучного времени, ежели примут труд ее прочитать»¹. В итоге чулковский «Пересмешник» превращался в свободный иронический разговор о различных предметах, капризный ход которого зависел от занимательности рассказа, т.е. от свойств самого нарратива.

Рост рефлексивного начала сближал между собой все циклические повествовательные образования эпохи, но он же проводил между ними, как видно из примеров, и достаточно четкие разграничивающие линии, акцентируя определенные смысловые и структурные свойства произведений. Для самосознания авторов ведущей характеристикой текста вплоть до конца XVIII столетия оставалась функциональность, т.е. способность определенным образом воздействовать на читательское восприятие и перестраивать, в конечном итоге, мышление и поведение личности. Это задавало самую общую дифференциацию литературных ансамблей, которые разделялись, с одной стороны, на «полезные», объединенные некой сквозной социально-политической / морально-дидактической задачей и тяготеющие к публицистике, а с другой – на «приятные», удовлетворяющие стремление публики к разнообразному занимательному чтению и, стало быть, беллетристические. Но внутри данных групп (и даже одного ансамбля – ср. названия уже самых первых русских журналов «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», «Праздное время, в пользу употребленное» и т.п.) возможны были многочисленные варианты, определяемые конкретной прагматической установкой автора, его риторической стратегией, жанрово-тематическими предпочтениями, стилевыми пристрастиями. Нарративное целое ансамбля, реализующееся в более или менее целенаправленном отборе, размещении и подаче произведений, рождалось как раз на пересечении функционального и структурного начал.

¹ Чулков М.Д. Пересмешник. М., 1987. С. 6.

Набор циклических форм второй половины XVIII в. отличался постоянством, а сами они – структурной устойчивостью: на протяжении 1760–1770-х гг. возникают все основные типы прозаических ансамблей – цикл (в форме «вечеров»), оригинально-переводной беллетристический и дидактико-публицистический сборник (включая прозаические разделы собрания сочинений), популярная энциклопедия (не только литературная, но и хозяйственно-деловая), сатирический и литературно-публицистический журнал (имевший много общего со сборником). Следующая волна новообразований, в основном пришедшаяся на конец 1780-х – 1790-е гг., количественно имела более скромный характер, добавив к числу ансамблей эпистолярно-дневниковые циклы, граничащие с формой путешествия и эпистолярного романа, полижанровый сборник «безделок», быстро обретший популярность, авторский журнал и, в самом конце века, альманах (пока в единичных образцах)¹.

В пределах данного не слишком широкого репертуара разворачивались, однако, сложные внутренние процессы, благодаря которым каждая разновидность ансамбля могла обрести целый ряд значимых модификаций – по функции, тематике, жанровому составу и принципам сюжетно-композиционной организации. При отсутствии в прозаическом ансамбле сколько-нибудь жесткой регламентированности структуры, в отличие от лирики, руководствовавшейся принципом репрезентативности и стремившейся продемонстрировать на ограниченном пространстве максимальный набор жанров или жанровых вариаций², возникал простор для проведения индивидуализированной коммуникативно-повество-

¹ См. подробный обзор типов метатекста в нашей статье: Киселёв В.С. Метатексты в русской прозе XVIII столетия: эволюция повествовательных форм // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2006. Т. 65, № 3. С. 20–31.

² См.: Коган А.С. Типы объединения лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1988; Дарвин М.Н. Русский лирический цикл: проблемы истории и теории. Красноярск, 1988. С. 31–45.

вательной стратегии, связанной со спецификой художественного метода автора и особенностями его поэтики.

До определенного времени «высокие» и «низовые» типы прозаических ансамблей развивались по отдельности, будучи адресованными разной аудитории и опираясь на различные литературные традиции, однако рефлексия над структурой произведения в низовой словесности и над связью текстов в словесности высокой задавала общий импульс эволюции. Возникло пространство для встречи разнонаправленных повествовательных тенденций, и на протяжении 1760–1790-х гг. все более усиливающийся у читающей публики интерес к прозе будет стимулировать опыты как дворянской литературы, так и «мелкотравчатых» писателей по выработке универсального нарратива, который смог бы синтезировать концептуально-риторическое и сюжетно-репрезентативное начало. Итогом здесь, думается (без преуменьшения значимости сатирической и дидактической словесности и романно-новеллистических опытов разночинных литераторов), выступит сентиментальная проза, которая нашла повествовательные формы, наиболее адекватные новому эстетическому сознанию и коммуникативной практике. В ее рамках синтезировался опыт как низовой беллетристики, так и высокой журнальной прозы: первая обращала преимущественное внимание на сюжетно-образный план, где герой представлял субъектом действия и рефлексия автора лишь помогала организовать связь событий; вторая сосредоточивалась на идеологической оценке и оперировала категорией точки зрения (в несатирических изданиях обычно деперсонализированной), носителем которой становились нарраторы, субъекты видения и суждения, близкие друг другу и автору-издателю. Различие двух подходов к созданию ансамблевого целого начало, однако, ослабляться уже в масонской литературе, построенной на параллелизме оценки и репрезентации. Здесь событие являлось источником символических интерпретаций, сохраняющих всю свою идеологию.

мировоззренческую напряженность, но не разрывающих окончательно с жизненно-бытовой обстановкой. Аллегорические проекции смысла позволяли связать произведения, различные по жанру, тематике, сюжету, превратив их в части некоего универсального и иерархически построенного кругозора, на низшем уровне которого читатель мог оставаться эмпирически чувствующим и мыслящим существом, а на высшем превращался в герметического мудреца¹.

Несмотря на обилие повествовательных предпосылок, синтез действия, видения и суждения, необходимый для создания органичного ансамблевого повествования, предстояло, однако, произвести прозе русского сентиментализма. И прежде всего потому, что все указанные нарративные категории в ее рамках ставились в зависимость от нового, экзистенциального понимания личности, отвергающего строгую иерархию. С момента своего возникновения сентиментальная проза тяготела к исповедально-дневниковым повествовательным формам², где кругозор уже не мог быть суммой универсально-всеобщих элементов, а превращался в индивидуально увиденную и личностно осмысленную картину действительности. Основной единицей нарратива здесь явился фрагмент, фиксирующий определенную грань самоориентации и самосознания субъекта, будь то наблюдение, эмоциональная реакция, суждение или поступок. В отличие от позднейшей романтической прозы такой фрагмент еще не воспринимался как обладающий имманентной художественностью; свое значение он приобретал в составе объемлющего целого, поэтому русский сентиментализм в своих поисках активно обращается и к кумулятивным ансамблевым формам предшествующего периода, и к большим жанровым

¹ См. об основных аспектах влияния мистической символики на поэтику масонской прозы: Сахаров В.И. «Иероглифы вольных каменщиков»: масонство и русская литература XVIII – начала XIX века. М., 2000. С. 83–110.

² См.: Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма (эстетические и художественные искания). СПб., 1994. С. 223–253.

конструкциям просветительской литературы (роман, путешествие), одновременно вырабатывая собственные нарративные модели.

Исходным моментом здесь выступило представление о тексте, беллетристическом или публицистическом, как особого рода высказывании, имеющем автора и адресата, близких друг другу, но отнюдь не тождественных, как это было, например, в сатирической журналистике, где корреспонденты обладали равным с издателем уровнем идеологической компетентности и мало индивидуализированным личностным обликом. Для многих сентиментальных произведений («Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева, «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина) и ансамблей («Мои безделки» и «Аглая» Н.М. Карамзина, «И мои безделки» И.И. Дмитриева) характерно, в частности, наличие посвящения или эквивалентных ему элементов, сигнализирующих о персональной адресованности. Так заявляла о себе центральная коммуникативная ситуация – «встреча» двух (или нескольких) сознаний / кругозоров и обретение общей смысловой позиции в отношении к миру. «Сочувственники» и единомышленники, к которым обращался автор в моносубъектном издании (цикл, сборник) и которые обретали возможность ответного высказывания в ансамбле полисубъектном (журнал, альманах), представляли собой круг друзей, связанных не только мировоззренчески, но и в творческом и в бытовом плане. Общение их может быть лишено программности, и в прозе карамзинского периода мы действительно уже реже встретим отношения типа «учитель–ученик» (ср. политическую дидактику А.Н. Радищева и педагогическую стратегию М.Н. Муравьева), зато разнообразие и «непреднамеренность» коммуникации создают ощущение очень плотного, насыщенного существования. Стихотворные послания и прозаические письма, обращения к схожей тематике, творческие соревнования, обмен новостями – все это органически связывает сентиментальные тексты, превращая их в ансамбли и даже в такие редкие

единства, как гипертекст, подобный «диалогической» паре сборников «Мои безделки» Карамзина и «И мои безделки» Дмитриева.

В такой системе общения иерархия повествовательных точек зрения (автор–корреспонденты–вторичные нарраторы), свойственная сатирической и просветительской журналистике, теряла свое моделирующее значение, точно так же как лишался прежней идеологической определенности образ субъектов коммуникации, прежде всего автора-издателя. В русском сентиментализме, отталкивавшимся в этом от масонской идеи самовоспитания и гражданственной воспитательной устремленности просветителей, особую роль играла концепция жизнестроительства, глубоко проанализированная Ю.М. Лотманом в «Сотворении Карамзина». Отсутствие предустановленного, нормативного образца мышления и поведения, превращение его в идеал, требующий личностного освоения, сказывалось при создании ансамблевых структур в апелляции к текучей стихии повседневного существования. Отдельное произведение фиксировало лишь момент личностного поиска, целое же личности определялось только при учете всех частных отражений. Так возникало стремление не просто к ансамблевому представлению текстов, но и к сквозной связи самих ансамблей, воссоздававшей процесс авторского становления. Особо последовательно это было реализовано в творчестве Карамзина (ср. также цепь замыслов Муравьева), каждый из проектов которого от «Московского журнала» до «Вестника Европы» отсылал к другим при всей особенности своего идейно-повествовательного облика.

Биографический контекст позволял сделать более гибким план репрезентации: место статичной нарративной маски беллетристики или журналистики, обязательной для автора при обращении к определенному материалу, занимала коммуникативная роль, постоянная в функциональном плане, но изменчивая в плане образного представления. Авторское присутствие с ее помощью обрета-

ло большую дифференцированность, особенно необходимую в документально-публицистическом целом, каковым является журнал: издатель мог не навязывать своего мнения, оставаясь частной биографической личностью и приятным собеседником, корреспонденты (например Русский путешественник у Карамзина) становились самостоятельными субъектами с индивидуальной логикой поведения и правом на независимое суждение, а нарраторы-герои художественных произведений (Эмилий, Обитатель предместия у Муравьева, Филалет и Мелодор у Карамзина) должны были восприниматься уже как совершенно обособленные личности, существующие по законам данного эстетического целого. Каждый из повествовательных обликов, варьируя и даже эволюционируя, способен был связать собой не один-два, а серию текстов, благодаря чему в ансамбле появлялся момент интриги: кем предстанет на сей раз автор, кому доверит рассказ и как поведет его. Зависело это в немалой степени от предмета рассказа, в котором сентиментальный текст стремился сохранить элемент документальности, фактографичности, повествователю же доверялась роль участника событий, свидетеля или хотя бы лично заинтересованного человека (в публицистике и критике).

Такая включенность в действие вкупе с близостью к читателю создавала совершенно новый для литературы XVIII в. эффект совместного присутствия. Журналы Карамзина тем, например, и поражали публику, что рисовали образ изменчивой действительности и делали его экзистенциально важным для каждого. В более тесных повествовательных единствах, в циклах и сборниках открывался простор и для непрагматических стратегий, здесь образ нарратора строился на эстетической основе и, не связанный документально-публицистической установкой, подразумевал некую условность, игру точек зрения, увеличивающую мерность повествования. Ассоциативные сюжеты, аллюзии, альтернативные прочтения, варьирование схожих ситуаций и образов, стернианская техника ведения нарратива – неотъемлемая часть сентиментально-

го художественного ансамбля, стремящегося открыть становящийся характер личности и мира.

Его отличительная черта – дневниковый характер, предполагающий наличие самосознающего субъекта и некой тематической сферы, подлежащей личностному освоению. Этот повествовательный каркас яснее всего проступает в циклически организованных текстах, подобных «путешествиям» Муравьева, Радищева и Карамзина, которые являются переработкой или имитацией дневниковых записей. Здесь обязательно присутствует герой-повествователь, нарративное alter ego биографического автора, близкий, но не тождественный последнему, достаточно четко заданы пространственные рамки и мотивировано передвижение внутри них, наконец, последовательно выдерживается хроникальный принцип. Интерес произведения определяется развитием двух взаимопереплетенных повествовательных линий, одна из которых, познавательная, демонстрирует превращение абстрактно-информационного материала в элемент индивидуального кругозора, другая, эмоционально-ценностная, репрезентирует личностную эволюцию героя.

Сентиментальный цикл, возникший в 1780-е гг. в педагогической прозе Муравьева, строился на схожих принципах с тем отличием, что стремился к большей объективированности и свободе повествовательных связей. Нарратор строже отделялся от реального автора, становясь особой личностью (в эпистолярной трилогии¹) или деперсонифицируясь (в «феонином» цикле²) – вплоть до перехода к драматизированной форме («Разговоры мертвых»), а в результате самостоятельное значение приобретал процесс самоопре-

¹ См. о ней: Фоменко И.Ю. Проза М.Н. Муравьева. Из истории русской прозы последней трети XVIII века. Л., 1983; Росси Л. «Маленькая трилогия» Михаила Муравьева // *Russica Romana*. Roma, 1994. I. P. 51–78; Росси Л. В поисках неизвестного произведения Михаила Муравьева // *Рукописи. Редкие издания. Архивы*. Из фондов библиотеки Московского университета. М., 1997. С. 127–142.

² См. его описание и анализ в ст.: Росси Л. Сентиментальная проза М.Н. Муравьева: (новые материалы) // XVIII век. СПб., 1995. Сб. 19. С. 114–146.

деления, совершаемого повествователями и героями, что соответствовало дидактическим установкам Муравьева. Дневниковый хронотоп тоже изменялся, сжимаясь до «домашнего» пространства-времени и параллельно превращаясь в модель большого мира благодаря насыщенности культурно-историческим материалом. При такой концентрированности фабульные связи, в том числе и сюжет «путешествия», отходили на второй план, а их место занимали связи мотивные и эвристические, требующие от читателя умения ориентироваться во фрагментарно-ризоматичном целом, совмещающем признаки энциклопедии, журнала и романа.

Цикл, предполагавший баланс связности и свободы (с перевесом первой), не получил в 1790-е гг. широкого распространения, его возможное место в литературе заняли путешествие и эпистолярный роман, оперировавшие более привычными и цельными нарративными категориями героя, сюжета, хронотопа. Однако позднее, в 1800–1810-е гг., когда словесность вступит на путь экстенсивного развития, значение циклических форм начнет быстро возрастать (ср. опыты А.Ф. Кротова, П.Ю. Львова, С.Н. Глинки, В.Т. Нарезного и др.). На стадии становления сентиментального ансамбля важнее было дистанцироваться от строго дневниковых форм, сохранив их интимность и мотивированность образом автора. Эту роль выполнил полижанровый сборник «безделок», значение которого определялось противопоставленностью и эпически обезличенным собраниям сочинений высокой литературы, разнообразным «творениям» в стихах и прозе, и низовым беллетристическим сборникам, и жанровым подборкам, характерным для лирики последней трети XVIII в. Собственно повествовательных произведений в таких ансамблях было немного; пожалуй, лишь в «Моих безделках» Карамзина (1794) мы найдем опыт создания некоего прозаического целого (ч. 1), однако значение нарративного элемента даже в лирическом сборнике было достаточно высоким (ср. роль стихотворно-повествовательных жанров у Дмитриева).

Прежде всего, оно заключалось в деструктивной установке, в игровом взломе сюжетных или композиционных условностей. «Безделки» были сборниками с «неупорядоченным» расположением текстов (ср. эмпирическую разбросанность дневника), каждый из которых открывал определенную грань авторской личности и авторского художественного мира. Разрыв между четко ощущаемым единством видения и хаотичностью представления обострял потребность в выявлении тематических, ассоциативных, символических и тому подобных соответствий, результатом становились увеличение мерности нарратива (или лирического текста) и актуализация стернианской модели повествования, построенной на сломах и перебоях с ключевой ролью рефлексивно-комментирующих включений. Для Карамзина это было проявлением альтернативной манеры художественного мышления, отрицающей предустановленную истину и чуткой к многовариантности действительности. Для массовой литературы эпохи игровая стихия оправдывала отказ от программности и свободу самовыражения, более или менее ограниченную, как в «И моих безделках» Дмитриева, стремлением опереться на жанровые образцы, прихотливо их варьируя, но не отменяя. Уже в 1790-е гг. у Карамзина и Дмитриева, создателей камерно-лирического ансамбля, появится множество подражателей (П.В. Победоносцев, А.П. Мурзина, Я.В. Орлов и др.), в 1800–1810-х гг. их число неизмеримо увеличится (С.И. Висковатов, Н.П. Брусилов, И.И. Лажечников и пр.), свидетельствуя о канонизации нового типа целого.

Коммуникативным эквивалентом сборника «безделок» явился альманах, близкий по повествовательной структуре, но специфичный по функции. Первые русские альманахи были выпущены под началом М.М. Хераскова еще в 1780-х гг. («Распускающийся цветок», «Полезное упражнение юношества») и включали в себя опыты размышлений, речей и переводов питомцев Благородного пан-

сиона при Московском университете¹. Из-за своего откровенно подсобного значения такие издания не могли развернуть заложенные в жанре возможности, и начало альманашной формы нужно отсчитывать от карамзинских «Аглаи» (1794–1795) и «Аонид» (1796–1798), в которых определилась задача ансамбля служить репрезентацией литературного момента, собирая на своих страницах произведения лучших авторов: «Надеюсь, – предупреждал Карамзин в предисловии к “Аонидам”, – что публике приятно будет найти здесь вместе почти всех наших известных стихотворцев; под их щитом являются на сцене и некоторые молодые авторы, которых зреющий талант достоин ее внимания»². Таким образом, полижанровость совмещалась здесь с полисубъектностью, что требовало коррекции повествовательных принципов ансамбля.

Так же как и «безделки», альманахи включали в себя мало прозы или даже обходились без нее («Аониды»), но именно в стихотворно-прозаическом их варианте («Аглая») четче всего выявлялось стремление к цельности. Достигалось же оно через создание, вернее, экспликацию образа дружеского круга и моделирование повествовательными средствами кружковых коммуникативных связей. В авторском альманахе с минимальным участием друзей («Аглая» Карамзина) моделирующая установка трансформировала все издание в своеобразный симпозион, соразмышление героев-повествователей. Чаше, однако, альманах, претендующий на единство, представал системой мотивных вариаций, проигрывающих ключевые темы, положения, образы (от мифопоэтических до исторических) в применении к избранному жанру, обычно камерному, и в рамках индивидуального поэтического стиля. Так издание закрепляло общность кружкового «языка». Карамзинские альманахи

¹ См.: 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. 13–14.

² Аониды, или Собрание разных новых стихотворений. М., 1796. Кн. I. С. 3.

опередили эпоху, поскольку дифференциация литературной среды только началась, и реальная почва для альманашной словесности появится только в 1820–1830-е гг., когда возникнут более или менее стабильные литературные направления.

Свою объединяющую роль они, тем не менее, сыграли, став поэтическим манифестом сентиментализма и собрав лучшие или, по крайней мере, наиболее показательные образцы новых жанров, прежде рассредоточивавшиеся по журналам¹. Последние, впрочем, тоже не остались в стороне, хотя в структурно-повествовательном плане оказались гораздо более консервативными, чем другие типы ансамблей. Журналы сентиментального толка – «Чтение для вкуса, разума и чувствований» (1791–1793), «Приятное и полезное препровождение времени» (1794–1798), «Муза» (1796), «Ипокрена» (1799–1801) – охотно отзывались на тематические новации, представляли свои страницы для чувствительных повестей, очерков и стихотворений, вступали в полемику с ревнителями старого слога и противниками «слезливости», но отнюдь не стремились к цельности субъективного видения. Коммуникативные установки здесь входили в противоречие с монтажной техникой составления журнального нарратива, заставлявшей механически подверстывать друг к другу оригинальные произведения и переводы (превалировавшие) сентиментального плана². Бóльшая или меньшая мера повествовательной слитности здесь возникала благодаря лирическому характеру сентиментальной прозы, тяготевшей к бесфабульным

¹ См.: Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М.: Книга, 1987. С. 227–253; Sugiyama H. «Аониды I» // Japanese Slavic and East European studies. Kyoto, 1993. Vol. 14. P. 37–61; Sugiyama H. «Аониды II» // Japanese Slavic and East European studies. Kyoto, 1994. Vol. 15. P. 55–83; Гончарова О.М. Власть традиции и «новая Россия» в литературном сознании второй половины XVIII века. СПб., 2004. С. 248–269.

² См., напр.: Рак, В.Д. Переводы в журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований» // XVIII век. СПб., 1993. Сб. 18. С. 230–261.

(мотивным) связям, и быстро возникшему пласту сюжетных и жанрово-стилевых штампов¹.

Свою роль эти издания могли сыграть только на фоне действительно нового типа журнального целого, представленного «Московским журналом» (1791–1792) Карамзина. Несмотря на то, что журнал был авторским, т.е. являл собой параллель старой форме сатирико-просветительского журнала (ср. издания Д.И. Фонвизина, И.А. Крылова и Н.Н. Страхова), на деле он ориентировался на традиции современной западноевропейской журналистики (ср.: «Множество иностранных Журналов лежит у меня перед глазами; ни одного из них не возьму я за точный образец, но всеми буду пользоваться»²), вводя строгую рубрикацию, обязательный отдел критики и в первую очередь установку на новостное изложение материала. Журнал воспринимался как отражение текущей действительности, но не как хроника, а как субъективно осмысленный и концентрированный образ современности. Единая, за исключением некоторых переводов, манера повествования от первого лица, варьируемая за счет множественности нарративных масок, сквозная преемственность тем, наличие продолжающихся публикаций со стержнем в виде «Писем русского путешественника», внимание к динамико-драматическим положениям и тому подобное превращали документальный в своих истоках журнальный мирозобраз в мирозобраз художественный³.

¹ См.: Иванов М. Поэтика русской сентиментальной прозы // Русская литература. 1975. № 1. С. 113–121.

² Московский журнал. 1791. Ч. I. С. 3.

³ См.: Берков П.Н. История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952. С. 497–521; Орлов П.А. Литературная программа «Московского журнала» Карамзина // Филологические науки. 1966. № 2. С. 136–146; Березина В.Г. Карамзин – журналист // Проблемы журналистики. Л., 1973. Вып. 1. С. 98–114; Пирожкова Т.Ф. Н.М. Карамзин – издатель «Московского журнала» (1791–1792). М., 1978; Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина... С. 199–227; Гончарова О.М. Власть традиции и «новая Россия» в литературном сознании второй половины XVIII века. СПб., 2004. С. 229–248.

Очерковое, публицистическое и эстетическое начала здесь сливались в единстве видения, суждения и действия повествователя, что решало наиболее важную проблему в развитии прозаического ансамблевого нарратива XVIII столетия, но, конечно, не освобождало от дальнейших поисков. Эти тенденции, ростки новых форм, получали, однако, возможность развиваться органически, уже не требуя приведения к синтезу разнонаправленных линий эволюции, высокой или низовой. Литература 1800–1810-х гг. наследовала основные типы сентиментальных ансамблей со всем арсеналом их повествовательных средств, что и позволило русским романтикам в новых социокультурных условиях и на основе иной эстетики создать чрезвычайно прочные, мобильные журнальные и беллетристические структуры, взлет которых придется на 1820–1830-е гг. и во многом определит лицо отечественной словесности.

ЦИКЛИЗАЦИЯ В УСЛОВИЯХ КРУЖКОВОЙ КОММУНИКАЦИИ 1800–1810-х гг.

Начало XIX в. явилось новым этапом становления литературных институтов, отмеченным осознанным стремлением к эмансипации словесности от власти и официальных структур. Истоки этого процесса мы находим в салонно-кружковой жизни дворянской интеллигенции XVIII столетия, выразителе независимого корпоративного духа элиты (от круга А.П. Сумарокова до масонских лож). До определенного времени такие сообщества были частным явлением, включая крайне ограниченный круг лиц и не обладая инструментами воздействия на общественное мнение, даже наоборот, находясь в зависимости от поддержки вельмож-меценатов и самой императрицы. Деятельность масонов, и прежде всего Н.И. Новикова, показала, однако, что развитие регулярной культурной коммуникации в виде книгоиздания, журналистики, просветительских и филантропических проектов способно превратить группу литераторов-дилетантов и мистиков-правдоискателей в серьезную социально-идеологическую силу – при условии внутренней организованности и наличии внятной идейно-воспитательной программы. Форсированное движение к институализации неофициальных объединений, начатое масонами, грозило ломкой существующей системы общественных связей, а потому было насильственно и быстро оборвано властью (осуждение Радищева, разгром масонских лож). В 1790-е гг. эта линия социокультурного развития тем не менее не прервалась, лишь уйдя с авансцены идеологической борьбы. В обстановке последних лет царствования Екатерины II и диктаторского режима Павла I любое не санкционированное свыше сообщество казалось подозритель-

ным, стремиться к организованности значило навлечь на себя неприятности. В результате независимая духовно-интеллектуальная жизнь уходит в быт, растворяется в интимно-дружеском или светско-салонном общении, приобретая взамен органичность и массовость.

1800–1810-е гг. с их политическим либерализмом, бурными историческими событиями, напряженными культурно-идеологическими поисками стали благоприятным временем не только для выхода на поверхность «домашней» культуры, но и для превращения ее в самую, пожалуй, влиятельную духовную, а в итоге и общественную силу. Для дворянина начала века, вышедшего из лона этой «семейственности», уже не стоял вопрос о ее оправдании, с чем приходилось сталкиваться авторам, еще только создававшим поэтизированный идеал частного существования. Теперь эти две области бытия, индивидуально-внеслужебного и официального, равно включены в сферу культуры, и даже более – государственная служба начинает осознаться как продолжение в иной форме стратегий поведения, выработанных в домашней и дружеской среде (декабристский вариант¹). Моделей гармонизации двух уровней предлагалось в 1800–1810-е гг. много, но все их сближала вера в преобразующую силу просвещения в виде социально-политической пропаганды или этико-эстетического воспитания. Так, по словам В.А. Жуковского, само просвещение есть «искусство жить, искусство действовать и совершенствоваться в том круге, в который заключила нас рука Промысла»². Экспансия кружково-домашней культуры обеспечивала, таким образом, становление новых литературных институтов.

¹ См.: Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 158–205.

² Жуковский В.А. Письмо из уезда к издателю // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М., 2012. Т. 12. С. 180.

Более того, в начале XIX в. можно говорить о литературоцентризме культурной жизни, о проекции форм художественного сознания и литературной коммуникации на обширное поле социальных отношений, актуальных для человека света на протяжении всей его жизни от получения образования в юности до служебных занятий во взрослом состоянии. Применительно к последнему У.М. Тодд приводит ряд фактов, свидетельствующих о вовлечении в литературную сферу деловых документов, долженствующих соответствовать очищенному карамзинистскому стилю, о влиянии литературно-кружковых отношений на карьерный рост авторов, о воздействии модных произведений на манеру поведения молодежи и т.п.¹ Занятия словесностью, хотя бы на любительском уровне, становятся распространенным явлением, о чем говорят многочисленные сборники сочинений и переводов лиц, ничем не примечательных для «большой» литературы, но считавших важным заявить себя как автора («безделки», «досуги», «уединенные часы» В.И. Литвинова, М. Пospelовой, В. Филимонова, С.И. Висковатова и десятков других). Стихотворство и острословие – еще и часть салонного времяпрепровождения, изящное развлечение и одновременно демонстрация своих талантов. Сочинить буриме, нарисовать устный портрет, умело прибрать или выдумать афоризм, разразиться эпиграммой, сделать галантную запись в дамском альбоме, мадригал или комплимент, – все это входит в канон светского поведения, значимый и для степенного вельможи, и для молодого франта.

На этой основе могли развиваться и более глубокие интересы – обсуждение литературных и театральных новинок, общение с художниками и писателями, превращавшее светскую гостиную в литературный салон, как, например, дом А.Н. Оленина, подписка на

¹ Тодд III У.М. Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб., 1996. С. 42–57. См. также: Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 2002.

журналы, посещения публичных лекций по литературе и эстетике, подобных читанным А.Ф. Мерзляковым в 1810-х гг., и т.п. В итоге уровень культурной и литературной компетентности публики, принадлежащей к высшим социальным слоям, значительно повышался. Это делало мало приемлемыми прямолинейные дидактико-образовательные стратегии: в идеале такая аудитория нуждалась уже не столько в поучении и руководстве, сколько в установлении своей культурной идентичности, в осознании себя. «Общество без литературы так же существовать не может, как человек без языка, – утверждал позднее Жуковский, – народ без литературы то же, что глухонемой, который или еще не выразил, или не может выразить того, что в душе его творится»¹. В 1800–1810-е гг. модель национального, социально-политического и экзистенциального самопознания, потребность в котором в эпоху бурных исторических событий и культурных переломов все более увеличивалась, вырабатывала как раз кружковая словесность.

Свидетельством тому явилась совершенно новая постановка вопросов о назначении литературы и о позиции автора. Сентименталисты, стремясь уйти от идеологической ангажированности, ассоциировавшейся с официозом, ограничили поле авторской деятельности частным существованием, поддающимся более или менее легкой гармонизации за счет своей замкнутости. Для того же Карамзина авторство невозможно без уединения: «Чувствительное сердце, живость мыслей, деятельность воображения, вопреки другим явнейшим или ближайшим выгодам, привязывают иногда человека к тихому кабинету и заставляют его находить неизъяснимую прелесть в трудах ума, в развитии понятий, в живописи чувств, в украшении языка»². Вскоре писатель подаст личный

¹ Письмо В.А. Жуковского к А.С. Струдзе от 29 мая 1835 г. // Русская старина. 1902. № 5. С. 388.

² Карамзин Н.М. Мысли об уединении // Карамзин Н.М. Избранные сочинения : в 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 187.

пример авторской уединенности, уйдя из литературы и сосредоточившись на кабинетных исторических разысканиях. Новое поколение литераторов этот идеал, однако, не вдохновлял, для них проблема стояла иначе: как автору остаться в «большом» мире, сохранив достигнутую независимость и цельность личности?

Наиболее внятно этот вопрос артикулировали Жуковский в статье «Писатель в обществе» и Батюшков в очерке «Опыты в прозе». И тот и другой исходили из мысли, что автор вовсе не обязан быть анахоретом: «Почему писателю невозможно искать в обществе успеха? И звание авторское противоречит ли состоянию человека светского?» (Жуковский)¹; «Писателю должно быть иногда в большом свете» (Батюшков)². Более того, для Жуковского общество – это «круг людей отборных <...>, превосходных перед другими состоянием, образованностию, саном, происхождением <...>, где существует общее мнение, где царствует разборчивый вкус <...>, где происходит оценка и добродетелей, и талантов»³. Эти комплиментарные характеристики полностью переворачивают ситуацию: писатель должен не издалека, из уединения просвещать современников, но активно участвовать в повседневной жизни света, несмотря даже на то, что «вся деятельность его в сем круге ограничится единственно тем влиянием, которое он может иметь на него посредством своего таланта»⁴. Чтобы оказывать такое влияние, автору как раз и нужно выходить из тесного дружески-семейственного круга (у Батюшкова «круга собратий» авторов-литераторов), ему необходимо узнавать общество, принимая для того светское обличие. Только, предупреждал Батюшков, «совер-

¹ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. Т. 12. М., 2012. С. 191.

² Батюшков К.Н. Сочинения : в 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 270.

³ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. Т. 12. М., 2012. С. 189–190.

⁴ Там же. С. 196.

шенное, глубокое, тонкое познание света вредно для стихотворца» – последнее «сушит сердце и душу; а они суть истинные, неисхожимые ключи поэзии»¹.

Таким образом, в литературе 1800–1810-х гг. намечается новая модель коммуникации, призванная сохранить независимость всех сторон общения и в то же время связать их, тем не менее, прочными узами. Первой стороной выступает здесь автор, пребывающий в своей элитарной эстетико-интеллектуальной среде, второй – светский читатель, достаточно компетентный, но лишенный внутренней сосредоточенности, навыков целенаправленной умственной деятельности. У каждого из них, писателя и светского человека, свои преимущества, у первого – обширный духовно-интеллектуальный опыт, у второго – знание практической жизни и тонкостей общения; отсюда желательность более тесных контактов, в процессе которых обрабатывается вкус, приобретаются новые коммуникативные навыки, углубляется представление о действительности, в одном случае лишаясь абстрактности, в другом – излишней эмпиричности.

Контакт этот мог быть личным, связанным с приятием на время соответствующего культурного облика, своеобразной роли. В свете автор являлся представителем литературного мира, источником эстетических или критико-полемических суждений и «распространителем» текстов, своеобразным живым журналом. Благодаря этому его творчество срасталось с биографической личностью, насыщалось гаммой персональных акцентов – в результате художественным становилось все жизненное пространство, как это было, например, с Жуковским, Вяземским, другими членами «арзамасского братства», до конца своих дней ощущавшими литературу как способ бытия, а не вид профессиональных занятий. В коммуникативном плане это означало, что писатель создает не отдельные тексты, но один цельный жизненно-литературный Текст.

¹ Батюшков К.Н. Сочинения : в 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 266–267.

В свою очередь, произведение, через которое осуществлялся дистантный контакт с читателем, тоже стремилось к семантическому расширению. С одной стороны, оно отсылало к обстоятельствам «домашней» жизни дружеского кружка, насыщаясь знаками определенной референтной, жанрово-стилевой и коммуникативной отнесенности (бытовыми аллюзиями, указаниями адресованности, как, например, в послании, специфически маркированной лексикой и т.п.). С другой стороны, оно ориентировало на смыслы, связанные с актуальными культурно-историческими движениями и воплощенные в подтексте, в системе подразумеваний, или в «надтексте» (метатексте), в комплексе авторских рефлексий. В итоге можно говорить о своеобразной метапоэтике времени, в рамках которой значение приобретало не только, а иногда даже не столько само произведение, сколько повод его создания, его прагматическая направленность, его жанровый статус и другие моменты. Как справедливо заметил Ю.М. Лотман, «в этих условиях потребность объединить, синтезировать многоликую картину литературной жизни удовлетворялась самой поэзией <...> в этом отчетливо сказывалась традиция классицизма, выработавшего особый тип метапоэзии, поэзии о поэзии»¹. Рефлексивный (метатекстовый) элемент мог быть заложен в самом произведении (ср. многочисленные поэтические манифесты эпохи), но мог и выноситься в «сопровождающие» тексты, дружескую переписку, критические статьи, переводы и пр. Более того, сами тексты, отражающие движение авторской рефлексии, – афоризмы, размышления, «разговоры», письма и т.п. – в начале века воспринимались как собственно литературные, вполне соотносимые с произведениями поэтическими или беллетристическими. Это, в частности, сближало между собой журнал, который мог строиться по художественным зако-

¹ Лотман Ю.М. Поэзия 1790–1810-х годов // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 368.

нам, и прозаический сборник, нередко состоявший из критических статей и эссе. Образцами такого синтеза журналистики и эстетики можно считать авторское издание Я.А. Галинковского «Корифей, или Ключ литературы» (1802–1807), журнал «Амфион» (1815) во главе с А.Ф. Мерзляковым, «Журнал изящных искусств» (1823, 1825), издаваемый В.И. Григоровичем, где материалы по истории словесности, по теории искусства и литературы, а также критические рассуждения произведений занимали ведущее место¹.

Особое отношение к тексту существенным образом сказывалось на различного рода ансамблях. В большинстве случаев они были кумулятивными, касалось ли то цикла, сборника или журнала, и момент телеологии вносился в них авторами уже постфактум, при монтаже готового материала. Ансамбль в 1800–1810-е гг. – по преимуществу отчет, форма итоговой подачи комплекса текстов; только журнал, более плотно включенный в текущий литературный процесс, несколько отличался в этом плане. Если же учесть еще и переходный характер литературы, сосуществование и противоборство различных жанрово-стилевых и культурно-идеологических тенденций, то элемент эклектичности можно назвать регулярным для ансамблей эпохи. Он, однако, существенно редуцировался благодаря особым условиям восприятия. Коммуникативная система кружковых сообществ подразумевала оперирование не столько автономными произведениями, сколько их контекстуальными блоками, которые могли иметь окказиональный или постоянный статус, будучи связанными интралитературными (аллюзии, реминисценции, отсылки к жанрово-стилевой традиции и т.п.)

¹ См. подробнее об этих изданиях и о журнальной деятельности их авторов в ст.: Лотман Ю.М. Писатель, критик и переводчик Я.А. Галинковский // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб, 1997. С. 326–347; Стенник Ю.В. Литературная критика неоклассицизма (А.Ф. Мерзляков) // Очерки истории русской литературной критики: в 4 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 247–268; Эрнст С.Р. «Журнал изящных искусств» 1823–1825 гг. // Русский библиофил. 1914. Кн. 3. С. 5–26.

или экстралитературными (дружеские связи авторов, привязка к определенным культурным реалиям, ритуал группового общения и пр.) перекрестными проекциями. Ю.М. Лотман в своем обзоре поэзии начала века особо подчеркивал: «В массовой литературе границы между произведениями условны, а такие понятия, как “элегия 1810-х гг.” или “поэзия дружеского кружка”, получают все признаки единого текста»¹. Иными словами, то, что для отчужденного читателя выступает условной формулой группировки произведений, для современника представало как реальный элемент целостной ансамблевой телеологии.

Примером может служить рядовой цикл начала XIX в «Храм славы российских ироев от времен Гостомысла до царствования Романовых» П.Ю. Львова (СПб., 1803), к приметам очевидной неорганичности которого Н.Н. Петрунина, в частности, относит «нравоучительную тенденцию», невыдержанность исторического колорита, вычурную «красивость» слога и перенасыщенность «речами (персонажей. – В.К.), построенными по правилам ораторского искусства»². Все указанные моменты объясняются, однако, функциональной установкой автора: «Храм славы» – действительно ораторское произведение, написанное в расчете на публичную декламацию и вдобавок на конкретную, литературно консервативную аудиторию – членов Российской Академии, куда Львов был вскоре, 19 марта 1804 г., избран. Вот впечатление Державина о чтении большого отрывка из этого текста, взятого в аутентичной коммуникативной среде, т.е. продекламированного в собрании литераторов: «Удивительное изобилие, или, лучше сказать, пространное море велеречия. При всем том есть поразительные места,

¹ Лотман Ю.М. Поэзия 1790–1810-х годов... С. 332.

² Петрунина Н.Н. Проза 1800–1810-х годов // История русской литературы : в 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 75–76.

которые совершенно заслуживают похвалу»¹. Таким образом, претензии современников касались скорее просчетов частных и формальных, нежели содержательных, вполне оправдываемых риторичностью ораторской прозы и, более того, органичных для целого ряда объемлющих цикл контекстов (их автор акцентировал сам): декламационной установки Академии и затем «Беседы любителей российского слова»², официального ритуала собраний архаического толка (ср. пышно-этикетное посвящение цикла Александру I), интра- и экстралитературных отсылок к классикам жанра (от Ломоносова до Державина), национально-патриотической «археологии» в духе А.С. Шишкова (в приложении к циклу даны «Славянские песни» и «Картины славянской древности») и т.п. Таким образом, телеология львовского ансамбля предстает на удивление последовательной, хотя и прямолинейно-рационалистичной.

В начале века художественный ансамбль существовал в ореоле смыслов и функциональных связей, заданных условиями кружкового общения. Так, многие издания эпохи открыто позиционировались как органы определенного кружка или общества, а любое литературное объединение стремилось приобрести инструменты влияния на публику, самый богатый набор которых предлагал, конечно, журнал. Обзор периодики начала века с точки зрения групповой принадлежности производился неоднократно, что позволяет составить полное представление о механизме выработки эстетиче-

¹ Письмо Г.Р. Державина к И.И. Дмитриеву от 21 ноября 1805 г. // Державин Г.Р. Сочинения. СПб., 1871. С. 173 ().

² Ср. принципиальное наблюдение Ю.Н. Тынянова применительно к поэзии: «Архаисты в этом отношении сознательно культивируют произнесение стихов. Программное “предуведомление” Шишкова при открытии “Беседы” одною из первых задач “Беседы” считает чтение стихов <...> именно “Беседа” хранила декламационный стиль и принцип поэзии» (Тынянов Ю.Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика. СПб., 2001. С. 22).

ских программ и идеологических установок, об эволюции сообществ, о нередком столкновении интересов их участников, выливавшихся во внутренние расколы или в полемические «войны» литературных «партий», и т.п.¹ Эти процессы проецировались и на собственно литературное поле, определяя художественную тенденциозность в составлении ансамблей, будь то цикл, собрание сочинений, авторский или коллективный сборник, долженствующие утвердить в сознании читателя данную картину мира и систему ценностей.

Степень и форма экспликации факторов, задававших те или иные связи между текстами, определяли коммуникативный тип ансамбля. Условно можно разделить циклические образования эпохи на «эзотерические», ориентированные на «своего», «идеального» читателя и объединенные общностью «домашней» семантики, «экзотерические», чей адресат – элитарная образованная публика, которую еще нужно сделать «своей», и «универсальные», стремящиеся охватить широкую и разнородную аудиторию, образовав ее «вкус», но не вовлекая в борьбу литературных партий.

Ансамбли «эзотерические» были по преимуществу рукописными или в некоторых случаях, как «Für Wenige» Жуковского, малотиражными и имели хождение в ограниченной среде, таковы рукописный журнал или альманах (лицейские журналы царскосельских воспитанников²), сборник («Зеленая книга» М.В. Милонова и Политковских), протоколы кружковых заседаний и чтений (отчеты «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», игровые протоколы «Арзамаса»), комплексы стихотворных посла-

¹ См.: Очерки по истории русской журналистики и критики. Л., 1950. Т. 1. С. 155–176; Мордовченко Н.И. Русская критика первой четверти XIX века. М. ; Л., 1959; Березина В.Г. Русская журналистика первой четверти XIX века. Л., 1965; Иезуитова Р.В. Литературные объединения и журналы первой четверти XIX века // История русской литературы : в 4 т. Т. 2. С. 36–51.

² См.: Грот К. Пушкинский Лицей. СПб., 1911. С. 240–319; Томашевский Б.В. Пушкин : в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 354–365.

ний и эпистолярных текстов, тщательно сохраняемых и даже иногда публикуемых¹, тематические серии (например, «хвостовиана», эпиграмматические циклы) и т.п. К ним примыкали единства, которые можно назвать «окказиональными», поскольку они не предполагали сколько-нибудь целенаправленного отбора произведений – таковы светские альбомы, порой имеющие немалый литературный интерес². С другой стороны, к ним близки рукописные сборники. Предназначенные для индивидуального чтения, они отражали круг интересов отдельной личности, хотя, будучи достаточно типичными по составу, могли выполнять и коммуникативные функции, т.е. служить каналом распространения по каким-либо причинам непечатаемых произведений. Перечисленные разновидности ансамбля – явления литературного быта с характерной для него установкой на восприятие художественного в свете биографического, личности автора и адресата, реальных обстоятельств жизни писателя и конкретных поводов создания текста, принятых в данной среде форм общения (программного с налетом официальности или игрового) и т.п.

«Экзотерические» ансамбли – это в большинстве случаев кружковые органы или издания, выпускаемые узким кругом литераторов-друзей. Последняя разновидность была шире представлена в 1800-е гг., когда литературные сообщества за редким исключением («Вольное общество любителей словесности, наук и художеств») еще не приобрели устойчивости. Позднее более четко определилась их цель пропагандировать художественную программу данного объединения, в соответствии с чем издания дифференцировались по жанрово-тематической направленности. Самым крупным и значительным было разделение на так называемых архаистов и ка-

¹ См.: Тодд III У.М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху. СПб., 1994. С. 61–66.

² См.: Петина Л.И. Художественная природа литературного альбома первой половины XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1988.

рамзинистов, и процесс формирования литературных «лагерей», рассмотренный Ю.Н. Тыняновым, Н.И. Мордовченко, М.И. Гиллельсоном, М.Г. Альтшуллером, В.Э. Вацуро и рядом других ученых, непосредственно отражался на приоритетах в создании ансамблей эпохи, вынуждая даже авторов, находящихся в стороне от кружковых баталлий, учитывать при подготовке изданий сложившуюся литературную конъюнктуру, например иерархию литературных авторитетов, упоминание или не упоминание о которых служило индикатором «партийной» принадлежности¹. В структурном плане все экзотерические ансамбли сближались, тем не менее, установкой на последовательную экспликацию, а в лучших из них – концептуализацию факторов группового общения: они доводили до публикации тексты данного круга авторов, часто оформлялись как отчеты о кружковых заседаниях («Чтения в Беседе любителей русского слова», «Труды Общества любителей российской словесности»), были насыщены «домашней» семантикой² (таким, вероятно, стал бы несостоявшийся арзамасский журнал), пропагандировали определенные темы и жанры (в журнальной критике с теоретической точки зрения и в собраниях сочинений мэтров данной школы с художественной), уделяли большое внимание полемике с другими сообществами³. Дилетантские и коммерчески-развлекательные журналы, альманахи и сборники эпохи тиражировали, как правило, именно такую форму ансамбля, придавая ей эклектичный вид из-за отсутствия последовательной идейно-художественной программы.

¹ См. подробнее: Киселёва Л.Н. Проблема литературного авторитета в русской критике 1800–1810-х годов // Ученые записки Тартуского университета. 1990. Вып. 897: Труды по русской и славянской филологии. С. 15–24.

² См. опыт выявления этой экзотерической семантики в творчестве «Беседы»: Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999.

³ См. репрезентативный ряд такого рода эпизодов в кн.: Проскурин О. Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000.

Влияние порождающей кружковой среды ощущалось во всех ансамблях 1800–1810-х гг., однако лучшие и наиболее популярные из них, «Вестник Европы» и «Сын Отечества», «Собрание русских стихотворений» Жуковского и «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в прозе», «Опыты в стихах и прозе» Батюшкова и «Стихотворения» Жуковского (а также его «Опыты в прозе»), намечали новый, универсальный тип целого, ориентированный более на удовлетворение культурных запросов читателя, нежели на пропаганду узко понятых групповых идеалов. Эти издания, особенно журналы и коллективные сборники, стремились отразить общую панораму литературного и, шире, культурно-исторического движения эпохи (ср. «Вестник Европы» карамзинского периода и «Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году»). Их коммуникативная стратегия была направлена на активизацию самостоятельной духовной деятельности читателя – импульс же для нее давали образцы, лучшие тексты, специально отобранные и расположенные. В условиях сравнительной бедности оригинальной литературы именно образцы, как свидетельствуют высказывания практически всех критиков эпохи от Карамзина и Жуковского до Мерзлякова и В.В. Измайлова¹, признавались основным способом стимулировать творческие усилия литераторов и воспитывать эстетический вкус публики. Благодаря этому «лабораторный» элемент произведений, связанный с контекстом кружкового общения, отходил на второй план, а преимущественное внимание обращалось на концептуальные связи: кумуляция текстов по какому-либо отдельному признаку, свойственная предыдущим типам ансамблей, сменялась осознанным стремлением к синтезу, созданию цельного мирозобраза. Универсальные ансамбли, как правило, были насыщены литературно-

¹ См., например: Литературная критика 1800–1820-х годов. М., 1980. С. 22, 52, 56, 131 и др.

критическими статьями и поэтическими манифестами, функция которых – эксплицировать творческие установки автора или издателя.

В связи с повышением роли личностного начала в литературе каждая из перечисленных разновидностей ансамбля трансформировала определенным образом институт авторства. Так, для внутрикружковых коммуникаций автор – реально-бытовая личность и одновременно условный субъект творчества, сближение или контраст данных ипостасей – предмет активного обыгрывания в разных планах: программном (ср. формулу Батюшкова «живи как пиешь и пиши как живешь»), игровом (ролевые маски участников «Арзамаса»), полемическом (взаимные памфлеты и эпиграммы «Беседы» и «Арзамаса», использующие несоответствия двух планов), литературно-критическом¹ и т.п. Соответственно, при создании ансамбля возникала возможность объединения текстов либо по биографическому принципу, либо по жанрово-стилевому с условным лирическим героем, либо путем создания синкретичного, в сильной степени мифологизированного образа (ср. восприятие произведений Д.И. Хвостова, В.А. Озерова, И.А. Крылова и др.). Наличие нескольких линий потенциального разворачивания ансамбля вкупе с дифференцированностью жанровых обликов героя-повествователя позволяло выстраивать уже более сложные субъектно-ролевые отношения, нежели в сентиментальных сборниках 1790-х гг., образцом чему служат «Опыты» Батюшкова, стремящиеся через сопоставление разных планов создать пестро-единый образ духовной биографии поэта, «истории моих страстей, ума и сердца заблуждений, забот, суеты, печали прежних дней»².

¹ Ср. известную дистинкцию П.А. Вяземского: «О характере певца судить не можно по словам, которые он поет <...>. Неужели Батюшков на деле то же, что в стихах? Сладострастие совсем не в нем» (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 2. С. 382).

² Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 200.

Этот творчески-биографический синтез – явление не только художественное, но и социокультурное, следствие потребности позиционировать себя в кружковой литературной среде. Образ автора – продукт как индивидуального, так и коллективного творчества, это субъект сформированной общими усилиями поэта, его «друзей» и «врагов» литературной репутации¹. В условиях эклектичности эстетических принципов, несовпадения критериев оценки, предъявляемых разными кружковыми сообществами к произведению и творчеству автора в целом, а также при недостаточно богатом инструментарии критики ведущее значение для ориентации в литературном процессе приобретала иерархия авторитетов, своеобразная «табель о рангах, утверждаемая <...> обыкновенно по большинству голосов приятелей и хвалителей»². Ироническим ее отражением, не предназначенным для печати, служили «адрес-календари» современной словесности, подобные «Видению на берегах Леты» Батюшкова, «Дому сумасшедших» Воейкова или пушкинской «Тени Фонвизина»³. В серьезном же плане упоминание или умолчание в критической статье, программном стихотворении имен определенных авторов прошлого и настоящего являлось ярким показателем соответствующей литературной направленности. При создании ансамблей мышление категориями «репутации» оборачивалось рядом следствий: во-первых, номенклатура авторитетных имен работала на выстраивание парадигматических связей между текстами; во-вторых, возникало ролевое отношение к произведению, стремление увидеть его «со стороны», осмыслить как жест – из цепочки таких жестов складывались динамический план, сюжетика ансамбля,

¹ См. панораму первоначального становления авторских репутаций, протекавшего в острой полемической борьбе, в ст.: Вацуру В.Э. И.И. Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века // Вацуру В.Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 9–53.

² Галатея. 1830. № 6. С. 324.

³ См. о поэтике такого рода текстов: Лотман Ю.М. Сатира Воейкова «Дом сумасшедших» // Лотман Ю.М. О русской литературе. С. 430–467.

особенно осязаемая в журнальной полемике¹; в-третьих, этим актуализировалось представление о ритуале, в который был или мог быть включен определенный текст, например через свое композиционное расположение «по чинам», как в «Чтениях» «Беседы».

На функционально-прагматическом уровне ролевой элемент воплощался в сложном авторстве, т.е. в участии друзей в редактировании и публикации текстов, нередко весьма и весьма интенсивном, как, например, при подготовке посмертного собрания сочинений М.Н. Муравьева². В 1800–1810-е гг. это порождало специфическое отношение к ансамблю (применительно к журналу и альманаху начавшее складываться ранее), где образ «посредника», т.е. редактора или издателя, все более четко отделялся от образа автора и становился достаточно значимым. Так, хотя в первой четверти столетия мы не найдем постоянных издательских предприятий и, соответственно, развитой категории «издательской репутации» (ср., впрочем, репутации фирмы Глазуновых и В.А. Плавильщикова), но зато намечается группа литераторов, регулярно занимающихся подготовкой и публикацией книг и журналов (Н.И. Гнедич, В.А. Жуковский, Н.И. Греч, М.Т. Каченовский, А.Ф. Воейков и некоторые другие). Это свидетельствовало о постепенном формировании института редактирования³, потребность

¹ См. опыт реконструкции подобного сюжета применительно к полемике И.И. Дмитриева–М.Т. Каченовского: Велижев М.Б. «Вестник Европы» в литературной и общественной жизни второй половины 1800-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.

² См.: Левин В.Д. Карамзин, Батюшков, Жуковский – редакторы сочинений М.Н. Муравьева // Проблемы современной филологии. М., 1964. С. 182–191; Жилыкова Э.М. В.А. Жуковский и М.Н. Муравьев // Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 71–104; Космолинская Г.А. К.Н. Батюшков – редактор «Эмилиевых писем» М.Н. Муравьева // Рукописи. Редкие издания. Архивы. Из фондов библиотеки Московского университета. М., 1997. С. 143–168.

³ См. обзор этого процесса в ст.: Рейтблат А.И. Возникновение редактур // Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении : историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М., 2001. С. 117–127.

в котором возникала при переходе от внутрикружкового к публичному уровню коммуникации.

Задачей дружеского редактирования было приведение отдельного текста к жанрово-стилевому единству, поэтому редакторское начало растворялось в художественной ткани произведения. Целью издателя была репрезентация индивидуального или коллективного творчества как целого, что требовало взгляда «со стороны», персонифицированного в точке зрения особого субъекта. Последним в идеале являлся авторитетный литератор, автор и одновременно критик, представавший в данной роли уже в преамбуле ансамбля (в кратком предуведомлении или предисловии в сборнике / альманахе, в программной статье – в журнале). Поскольку обработка текстов осуществлялась в дружески-кружковой среде, то сферой редактора были отбор (а для иноязычных источников еще и перевод), расположение и комментирование произведений в соответствии с замыслом целого и конъюнктурой литературного момента. Благодаря такому уже достаточно четко наметившемуся разделению коммуникативных ролей ансамбли 1800–1810-х гг. превращались в полисубъектные формы, где возможна игра различными точками зрения, принадлежащими не только условным повествователям (ср. «Московский журнал» и «Аглаю» Карамзина), но и реальным авторам.

Исходя из вышесказанного, мы можем констатировать, что в начале XIX в. сложилась целая система литературных институтов, оказывавшая непосредственное влияние на порождение и функционирование ансамблей. Литература стала неременной, а в определенном смысле и центральной частью культурной коммуникации на разных ее уровнях от дружески-бытового до публично-идеологического. Модели такого общения закреплялись в ансамблях эпохи, ориентированных на определенный тип восприятия и уровень литературной компетентности читателя. Входя в состав ансамбля, произведение теряло в той или иной степени свою эсте-

тически автономность, но взамен включалось в ряд контекстов – жанрово-стилевых, ритуально-бытовых, связанных с некой коммуникативной ролью и т.п. Уровень обобщенности контекста, большая или меньшая выраженность в нем концептуального начала задавали типологию литературных единств.

В эволюционном плане развитие ансамблевых форм можно осмыслить как движение к универсальному целому, генетически связанному с кружковым общением, но лишенному его социокультурной замкнутости и идейно-художественной тенденциозности. Русский сентиментализм смог решить одну из важнейших проблем в построении ансамблевого нарратива – мотивировать единство разножанровых и многотемных целых общностью субъекта повествования. Его видение, его суждения и действия, производные специфической идейно-психологической направленности сентиментальной личности, определяли границы тематического поля и способы ориентации в нем (точки зрения, сюжетные схемы). Цикл-дневник, стернианский сборник «безделок», альманах-симпозион, авторский журнал, ведущие типы сентиментального ансамбля, сближало «персональное» начало, причем сближало настолько тесно, что они могли восприниматься как разновременные проявления одной авторской ипостаси, как в случае «Московского журнала», «Аглаи» и «Моих безделок» Карамзина. Этой преемственности много способствовали типичность и условность сентиментального субъекта, в котором индивидуальное служило лишь оболочкой для общечеловеческого.

В литературе 1800–1810-х гг. ансамбль становится полем обсуждения и, соответственно, формой репрезентации вопросов более широкого плана, связанных уже не только с интуицией личности, но и с проблемой ее общественно-исторического бытия. Циклизация интимно-дневникового типа, редуцировавшая тематические различия, сменялась циклизацией на основе проблемно-тематической общности, более узкой и направленной. Ансамбле-

вое повествование начала века стремилось к цельности мирообраза, в котором субъективное начало, оставаясь исходным моментом циклизации, не подчиняло бы полностью объективный материал. Достигалось это опосредованием, выдвиганием на первый план определенной тематической сферы – предмета сосредоточенной рефлексии автора-повествователя. Если нарратор сентиментальной прозы склонен переключаться между разными объектами, будь то собственный внутренний мир или явления внешней действительности, то в прозе постсентиментальной возникают точки особо пристального внимания, к которым повествователь постоянно возвращается, отчего игровая прихотливость нарратива сменяется целенаправленностью. Такими тематическими центрами циклизации были духовно-психологическая сфера, социально-исторический мир и национальная культура. Именно они мотивировали единство ансамблей, стремившихся, тем не менее, превратить общность «документального» материала в слитность художественного мирообраза.

Образцом здесь может служить национально-историческая тема. Ее зондирование началось еще во второй половине XVIII в., однако, если исключить волшебнo-сказочные псевдоисторические сборники М.Д. Чулкова, М.И. Попова, В.А. Левшина, художественным плодом их были единичные тексты разных жанров – от эпической поэмы (Херасков) до «исторической» повести (Карамзин, Муравьев, Нарезный). В первые десятилетия XIX в. соотношение существенно меняется: история становится приоритетной областью художественного творчества, и критика стремится предложить авторам уже не сырой фактический материал, а цельные схемы для поэтического воссоздания национального прошлого. Эти программы имели кумулятивный характер, как в статье Карамзина «О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств» (1802), построенной в виде панорамы примечательных исторических ситуаций и портретов.

Соответственно, на панорамной основе строились и первые реализации этого замысла – «Храм славы российских ироев от времен Гостомысла до царствования Романовых» П.Ю. Львова (1803), «Славенские вечера» В.Т. Нарезного (1809), «Русские исторические и нравоучительные повести» С.Н. Глинки (1810) и др. Однако уже в них вступало в права собственно художественное начало, благодаря которому цикл превращался в специфическое ансамблевое целое, «пантеон», форму «вечеров», собрание исторических анекдотов и т.п., и проникался субъективностью автора, тяготевшего то к одической риторике, то к элегическому видению, то к патриотической аллюзионности. Отдельные исторические эпизоды и лица выступали здесь в символическом качестве, и это способствовало возникновению общего образного пространства, которое мотивировало единство не только конкретного цикла или сборника, но и обширного ряда текстов, репрезентировавшего в совокупности национально-исторический стиль¹.

Более сложное, но не менее выразительное соотношение идейных и художественных поисков демонстрировало творчество Жуковского. На протяжении 1800–1810-х гг. он был автором, редактором и издателем целого ряда ансамблей – журнала «Вестник Европы» (1808–1810), антологий «Собрание русских стихотворений» (1810–1811, 1816), «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах / в прозе» (1815–1817), авторского альманаха «Für wenige» (1818) и собрания своих сочинений и переводов «Стихотворения» (1815–1816, 1818), «Опыты в прозе» (1818) и «Переводы в прозе» (1816–1817). Все они отразили преимущественную приверженность писателя к этико-психологической проблематике, его нацеленность на анализ внутреннего мира личности.

¹ См. о нем: Архипова А.В. Эволюция исторической темы в русской прозе 1800–1820-х годов // На путях к романтизму. Л., 1984. С. 215–236.

Это поэтическое погружение в глубины духовной жизни сопровождали естественнонаучные, общественно-исторические и эстетические штудии Жуковского, широко развернувшиеся в период белевского уединения¹ и продолжавшиеся с разной интенсивностью в последующие годы². Ансамбли, созданные поэтом, зафиксировали процесс превращения энциклопедических исканий в цельную мировоззренческую систему и претворения ее в художественный мирозобраз. Начальным этапом этого пути стал «Вестник Европы», насыщенный в период редактирования Жуковским оригинальными и переводными статьями по истории, педагогике, географии, эстетике, логике, медицине и т.п., но с обязательным приоритетом «человековедческой» проблематики, выходявшей на первый план в философско-публицистических эссе и получавшей разностороннее раскрытие в художественных жанрах – элегиях, балладах и посланиях, повестях, очерках и анекдотах.

Антологии явились следующим шагом художественной концентрации. В них, например в предисловии к «Собранию русских стихотворений», оставались рефлексии теоретичности, но в принципе она растворялась в организации ансамбля, дававшего панорамный обзор определенной тематической сферы, типов лирической выразительности / жанров или видов прозаического повествования. Телеология этих сборников выявлялась в соотношении разделов, одни из которых, как в «Собрании образцовых сочинений в прозе», сосредоточивали в себе программные мировоззренческие тексты («философический» и исторический тома), другие развивали намеченные проблемно-тематические линии в цельный мирозобраз (отделы повестей, разговоров и писем). Здесь, заметим,

¹ См.: Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 16–31, 61–80.

² См.: Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Томск, 1978–1988. Ч. I–III; Канунова Ф.З. Вопросы мировоззрения и эстетики В.А. Жуковского : (по материалам библиотеки поэта). Томск, 1990.

авторская концепция реализовывалась, подобно журналу, на «чужом» материале, в специально отобранных текстах различных писателей.

Наконец, финальным актом превращения отдельных художественных высказываний в ансамблевое целое явился выпуск авторских сборников, стихотворных и прозаических, в которых оригинальный поэтический мир Жуковского, грани которого открывали журнальные и альманашные публикации, впервые предстал как нечто завершенное, как манифест романтической литературы, берущей личность в ее раздвоенности между идеалом и действительностью, в ее противоречивости, конфликтности, изменчивости – и в соотнесенности со столь же текучим миром природы и социума. Специфический жанровый состав и стилевая система, предлагая разные вариации романтического мирообраза, связывали ансамбли еще и на уровне художественного «языка», форм поэтической речи / повествования и структурных моделей произведения. Благодаря этому сборники Жуковского становились своеобразным литературным эталоном, фиксацией новой литературной парадигмы¹.

Безусловно, намеченная нами логика спрямляет сложную идейно-художественную эволюцию Жуковского, тяготевшего к синтезму на всех этапах творческого пути, тем не менее она соответствует магистральному пути развития ансамблей эпохи. В лирике движение к синтезу было более быстрым, здесь уже в первые десятилетия века возникли устойчивые жанрово-стилевые единства (элегический, национально-исторический, гражданственный и другие стили), составлявшие контекст конкретным ансамблям и соотнесенные с определенным комплексом эстетико-идеологических представлений. В прозе такие единства-посредники сформируются только

¹ См. об этом на материале итоговых «Баллад и повестей» Жуковского: Немзер А.А. «Сии чудесные виденья...» Время и баллады В.А. Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив: о судьбе произведений Г.Р. Державина, К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского. М., 1987. С. 155–264.

в 1820–1830-е гг. (комплексы «фантастических», «светских», «исторических» и тому подобных повестей), поэтому ансамблевый нарратив начала столетия находился в непрерывном поиске, обретая цельность в результате индивидуальных или коллективных экспериментов.

Это «брожение» обуславливалось еще и автоматизацией больших эпических форм, предлагавшихся сентиментально-просветительской прозой – путешествия, эпистолярного и философского романа, повести¹. Тем не менее сама тяга к синтезу была велика – и 1810-е гг. дали несколько образцов эпического повествования, обобщивших и экспериментально заостривших предшествующий опыт. Таковы карамзинская «История государства Российского» и «Российский Жилблаз» В.Т. Нарезного². Их отличали панорамность, кумулятивный подход к построению нарратива, с одной стороны, и стремление мотивировать обзорность художественно-идеологической установкой, что составляло специальную цель авторских предисловий и комментариев, с другой. Причем оба автора тяготели к объективности повествования. У Нарезного это объяснялось отказом от просветительского философского систематизма в пользу эмпирического бытописания, у Карамзина – задачей широкого охвата русской истории, вынуждавшей прибегнуть к «летописной» хроникальности.

Подобный объективирующий подход существенно повлиял на прозаическую циклизацию. В сфере журналистики, где ориентация на факт, эмпирику сильнее, образцами изданий с приоритетом документальных жанров явились «Сын Отечества», в первые годы публиковавший преимущественно материалы о событиях Отече-

¹ См.: Павлович С.Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. Саратов, 1974. С. 195–224; Иванов М. Поэтика русской сентиментальной прозы // Русская литература. 1975. № 1. С. 113–121; Орлов П.А. Русский сентиментализм. М., 1977. С. 250–266.

² См. о них: Лотман Ю.М. Пути развития русской прозы 1800–1810-х годов // Лотман Ю.М. Карамзин. СПб.: Искусство–СПб, 1997. С. 349–417.

ственной войны, и «Вестник Европы» в годы редактирования М.Т. Каченовского, особенно после 1815 г. Оба журнала связывала в целое определенная идейная установка, воспитательно-патриотическая или проводящая принципы «скептической» школы историографии, но реализовалась она не только в программных заявлениях издателей, но и в составе публикуемых статей, их преемственности и взаимных перекличках. Когда произведения такого рода освобождались от журнального контекста и предлагались читателю концентрированно, эти связи выходили на первый план, придавая статьям – без всякой беллетризации – элемент обобщенно-символического звучания. Примером здесь может служить исторический том «Собрания образцовых сочинений в прозе», организованный как панорамное целое: он обобщирует русскую историю от времен Киевской Руси (статьи Муравьева) до XVIII в. (статьи Каченовского и Фукса), заостряя внимание на знаковых личностях (Владимир Святославич, патриарх Никон, Суворов и др.) и ключевых эпизодах в развитии русской государственности. Такие журнально-альманашные единства находили корреляты в форме разнообразных историко-публицистических ансамблей – воспоминаний, биографий, исторических портретов («Письма русского офицера» Ф.Н. Глинки, «Пантеон славных российских мужей» А.Ф. Кротова, «Деяния знаменитых полководцев и министров...» Д.Н. Бантыша-Каменского и др.). На их фоне историко-беллетристический и лирический сборник («Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году») воспринимались уже не только как плод свободного вымысла, но как поэтическое преобразование реальных исторических событий. В широком смысле все перечисленные ансамблевые формы, художественные и журнальные, способствовали кристаллизации явлений более высокого уровня, объединяющих не просто разные жанры, а типы дискурса, виды искусств, сферы культуры, примером чему может служить «текст 1812 года».

В сфере художественной заинтересованность в проблеме «объективных» повествовательных связей проявлялась еще более отчетливо. Так, уже в начале века сформировалось достаточно четкое представление о романе и повести как о синтетических и телеологических целых, посвященных анализу внутреннего мира личности и ее общественных отношений («О сказках и романах» Н. Карамзина, «О басне и романах» Г. Стефановского, «Взгляд на повести или сказки» В.В. Измайлова)¹. Практика, однако, существенно отставала от теории. Русский роман и повесть 1800–1810-х гг. за отдельными, весьма немногочисленными исключениями не дала высокого уровня образцов, которые реализовали бы указанные установки. Эту лакуну стремился восполнить ансамбль. Так, обращает на себя внимание, что лучшие повести эпохи публиковались в первую очередь на страницах журналов, включаясь в состав их специфического нарратива. Более того, они в ряде случаев изначально предполагали журнальное восприятие с его презумпцией документальности, с одной стороны, и установкой на аналитичность – с другой. Это, например, отличает повести Карамзина из «Вестника Европы». «Эмпиричность» повествования в них подчеркивается жанровыми обозначениями (очерк, письмо к издателю, публикация древней хроники), связью с параллельно публикующимися публицистическими текстами («Марфа Посадница» и «Известие о Марфе Посаднице, взятое из жития св. Зосимы», «Моя исповедь» и «Письмо из Парижа» и т.п.), обращением к хроникально-дневниковым формам (воспоминания, автобиография, случай из жизни хорошо знакомых людей) и т.п. С помощью таких элементов показ «внутреннего человека», цель романа и повести, сосредоточивается не столько на лирической импрессии, на передаче эмоционального колорита происходящего, сколько на анали-

¹ См. подробнее: Соболев П.В. Очерки русской эстетики первой половины XIX века. Ч. II. С. 90–95.

зе, обнаруживающем связь личности с социальными и историческими обстоятельствами, противоречивость характеров, возможность их эволюции. Будучи продолженными публикациями, повести, кроме того, лишаются художественной герметичности, они встраиваются в ряд произведений общественно-политической и культурологической тематики¹. Так, сложность изображаемых характеров становится в контексте журнала производным социального брожения современности, и, скажем, личность Наполеона, с которой Карамзин связывает дальнейшие судьбы Европы, вполне соотносима в этом плане с неоднозначными героями «Моей исповеди» и «Марфы Посадницы».

Подобным же образом поступал со своими прозаическими произведениями Жуковский, который опубликовал на страницах журнала целую серию оригинальных и переводных повестей. Как констатирует, подводя итоги их обзора, И.А. Айзикова, «проза “Вестника Европы”, представляющая собой стройную и целесообразную систему, наглядно демонстрирует логику развития Жуковского-прозаика <...> вместо уединенной личности, погруженной в себя, с чем мы встречались в ранних прозаических опытах писателя, в журнальных статьях и повестях 1807–1811 гг. человек представлен в контексте разнообразного внешнего мира, в его связях с ним»². Этой стратегии придерживались и другие заметные прозаики эпохи, совмещавшие журнально-критическое и беллетристическое творчество – Н.П. Брусилов, А.П. Бенитцкий, С.Н. Глинка, А.Е. Измайлов. Даже такой писатель, как К.Н. Батюшков, предпо-

¹ См. о ней: Гиппиус В.В. «Вестник Европы» 1802–1830 годов // Ученые записки Ленинградского университета. 1939. № 46. Сер. филологических наук. Вып. 3. С. 201–204, Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина... С. 269–276, 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. 63–84.

² Айзикова И.А. Жанрово-стилевая система прозы В.А. Жуковского. Томск, 2004. С. 222.

читавший выдерживать четкую дистанцию в общении с публикой, свои прозаические опыты изначально предназначал для журнала¹.

Именно в соотнесенности с журнальной прозой яснее воспринимается художественная телеология сборников и циклов эпохи, где «внутренний человек» становится центром повествования. В этих ансамблях были, как правило, собраны произведения, уже известные читателям по журнальным публикациям и, более того, характерные для жанрово-тематического состава журналистики. Например, в свои «Опыты» и затем в «Сочинения в прозе» Жуковский включил не только повести («Марьяна роща», «Три сестры») и путешествия («Путешествие по Саксонской Швейцарии», «Отрывки из письма о Швейцарии», «Рафаэлева Мадонна»), художественные, по канонам эпохи, тексты, но и рассуждения («Кто истинно добрый и щастливый человек?», «Писатель в обществе») и литературно-критические статьи («О критике», «О басне и баснях Крылова», «О сатире и сатирах Кантемира»). Их тематическая сфера – явления «внешней» социокультурной действительности: природа, нравы и искусство, место человека и писателя в обществе, назначение критики и поэтика литературных жанров. В рамках журнала или альманаха подобные тексты воспринимаются в информационно-аналитическом регистре. В сборнике, однако, на первое место выходит не столько материал, сколько рефлексия над ним, причем специфически художественная, берущая явления в их отношении к целостности личностного бытия и целому мирозданию. В ее свете весь ансамбль становится полем самоопределения автора-повествователя, на что нацеливает сюжетная или логиче-

¹ Характерна в этом плане не только его забота о публикации произведений в журналах, причем в достаточно больших объемах (см.: Кошелев В.А. Из литературного наследия К.Н. Батюшкова // Русская литература. 1986. № 1. С. 148–156), но и ориентация на журнальную форму текстов. Так, «Опыт в прозе» является диалогом с воображаемым читателем-оппонентом, «Похвальное слово сну» имеет рамку в виде «Письма к редактору “Вестника Европы”», «Петрарка» сообщает публике авторские «открытия в итальянской словесности» и т.д.

ская структура текстов, предполагающая ситуацию выбора и ряд испытаний-контроверз. Это может быть самоопределение поэта в пределах жанра («О басне», «О сатире»), реакция на художественное откровение шедевра («Рафаэлева Мадонна»), проверка чувств («Марьиная роща») или жизненных идеалов героев («Три сестры»), творческой позиции писателя / критика и т.п. В любом случае, однако, автора интересует не только результат этического выбора или логический итог рассуждения, но сам его процесс, воссоздаваемый через сюжет, очерковое описание или последовательность анализа. Репрезентация движения, эволюции, в которой важны и общая телеология, и нюансы эмоциональной атмосферы (повести), и детали эмпирических впечатлений (путешествия), и тонкости рефлектирующей мысли (статьи и эссе), превращает весь сборник в художественное целое с образом «внутреннего человека» в центре. По «Опытам» Жуковского можно судить, что наиболее плодотворным в прозе 1800–1810-х гг. оказался тип переходного сборника, совмещающего беллетристические и журнальные жанры и связывающего их единством авторской рефлексии. Лучшим же его образцом явились «Опыты в прозе» Батюшкова, в которых, по справедливому заключению И.М. Семенко, главенствует «образ самого автора, “внутреннего человека”»¹.

Столь значительная роль журнального контекста в ансамблях эпохи объясняется как тем, что журналистика становится основным пространством формирования проблемно-тематических центров циклизации, так и тем, что журнал ранее всего осознается специфическим типом литературного целого. В отношении альманаха, сборника и цикла это произойдет только в 1820–1840-е гг., когда более полно выявится их имманентная содержательность; особенности журнала уже в начале века привлекают к себе особое

¹ Семенко И.М. Батюшков и его «Опыты» // Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 475.

внимание. Высказывания по этому поводу, по сути, – неперемнная часть любого серьезного издания, преследующая цель и утвердить особый взгляд издателей на специфику журналистики, и позиционировать свой журнал.

Обращаясь к данному пласту высказываний, прежде всего следует подчеркнуть две четко сформировавшиеся установки. Первая отражает понимание журнала как посредника в литературном и культурном общении, а значит приоритет читательских интересов. Так, Карамзин, приступая к выпуску «Вестника Европы», эталонного издания эпохи, оговаривал его цель: «Не многие получают иностранные журналы, а многие хотят знать, что и как пишут в Европе: Вестник может удовлетворять сему любопытству, и притом с некоторою пользою для языка и вкуса»¹. Ориентация на читателя требовала развития коммуникативных стратегий, обозначившихся уже в сентиментальной журналистике, и более всего в «Московском журнале»: «Мы издаем журнал для всей русской публики и хотим не учить, а единственно занимать ее приятным образом, не оскорбляя вкуса ни грубым невежеством, ни варварским слогом»². Эта тяга к непрямо́й телеологичности, смещение акцента с программно-идеологического общения, свойственного русской журналистике XVIII в., на материал, способы его подачи и осмысления, имел ряд важных структурных следствий, быстро усвоенных другими типами ансамбля. Во-первых, журнал осознается теперь не как авторский монолог, а как диалог, предполагающий ответную реакцию публики (ср. чрезвычайную насыщенность журналов разнообразными «письмами к издателям»). Во-вторых, хотя журнал может быть полностью составлен из текстов самого редактора, он должен стремиться к полисубъектности, представлению многих точек зрения. Это, заметим, особо подчеркнул Ка-

¹ Карамзин Н.М. К читателям Вестника // Вестник Европы. 1802. Ч. 12, № 23/24. С. 283.

² Там же. С. 285.

рамзин в программном «Письме к издателю»: «Сколько раз, читая любопытные европейские журналы, в которых теперь, так сказать, все лучшие авторские умы на сцене, желал я внутренно, чтобы какой-нибудь русский писатель вздумал и мог выбирать приятнейшее из сих иностранных цветников и пересаживать на землю отечественную! Сочинять журнал одному трудно и невозможно; достоинство его состоит в разнообразии, которого один талант (не исключая даже и Вольтерова) никогда не имел»¹.

Вторая установка журнального ансамбля, непосредственно связанная с требованием разнообразия, – это энциклопедизм. Как утверждал Д.В. Дашков в заглавной статье «Санкт-Петербургского вестника» «Нечто о журналах»: «Все может входить в состав такого журнала: словесность, известия о важных открытиях в науках и искусствах, и проч.»² В отличие, однако, от эпохи Просвещения, энциклопедизм начала века тяготел к синтетичности, к нахождению единого, наиболее приемлемого для читателя и автора угла зрения на обсуждаемую тему, недаром упрек в педантичной «учености», предъявляемый, например, «Амфиону» Мерзлякова или «Вестнику Европы» Каченовского, воспринимался издателями очень болезненно. Желаемый консенсус достигался на основе «естественных» в свете коммуникативных форм: «Журнал не должен быть курсом какой-нибудь науки; и то, что мы с большим вниманием слушали на лекциях, не всегда нравится нам в срочном издании, где приятное часто предпочитается полезному»³. Так ансамбль превращался в свод примечательных сведений из различных областей культуры и общественной жизни, доступных для восприятия любого образованного человека, образец чему должен был давать сам журналист: «Чем более он имеет основательных познаний во всех частях, тем лучше бывает его издание, ибо, кро-

¹ Карамзин Н.М. Письмо к издателю // Вестник Европы. 1802. Ч. 1, № 1. С. 6.

² Санкт-Петербургский вестник. 1812. Ч. 1, № 1. С. 2.

³ Там же. С. 4.

ме словесности, все науки, искусства и художества принадлежат к обширному кругу его занятий»¹. Ориентация на индивидуальный кругозор, его моделирование и перестройка в русле авторской идеологии и коммуникативной стратегии составляют важнейшую черту журналов эпохи.

Структурным выражением здесь являлся жанрово-тематический состав. Он своеобразно опредмечивал авторский мирозраз, превращая систему воззрений «внутреннего человека» в комплекс проблем, которые приходится решать человеку «внешнему». Два указанных смысловых центра задавали типологию журналов, среди которых мы встретим как сугубо публицистические и тяготеющие к публицистичности (от «Духа журналов» до «Сына Отечества»), так и сугубо литературные (от «Лицея» до «Амфиона»). Для первых преимущественным предметом обсуждения являлись гражданские отношения человека, которые программно освещались в статьях и речах и составляли фон восприятия художественных текстов. Примером такого журнала может служить единственный выпуск «Периодического издания Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» (1804), где «Краткая история» общества и речи его основателей И.П. Борна и В.В. Попугаева очерчивали идеологические установки, их же статьи развивали заявленную проблематику, а повести («Негр» Попугаева) и стихи членов общества переводили ее на художественный язык.

Предмет журналов литературных составляла преимущественно интимно-психологическая, этическая и культурная жизнь личности, что, конечно, не исключало обращения к публицистике или гражданственной аллюзионности, но ставило ее в зависимость от экзистенциальной рефлексии. Наиболее последовательно эту стратегию осуществил Жуковский в период редактирования «Вестника Европы», сразу подчеркнув: «Политика в такой земле, где общее

¹ Санкт-Петербургский вестник. 1812. Ч. 1, № 1. С. 3.

мнение покорно деятельной власти правительства, не может иметь особенной привлекательности для умов беззаботных и миролюбивых; она питает одно любопытство»¹. Такой подход преобразовывал повествовательную структуру издания. Если журнал публицистический сосредоточивался на итогах, предлагая готовую идеологическую программу или план общественной деятельности, то журнал литературный стремился к репрезентации самого процесса личностного самосознания в любой сфере, будь то политика или искусство.

Образец синтеза двух тенденций журналистики с приматом именно рефлектирующего подхода предложил опять-таки Карамзин, определив свой «Вестник Европы» как журнал литературно-политический. По словам В.Г. Белинского, это было «истинно-журнальное чтение – где были не только образцы легкого светского чтения, но и образцы литературной критики, и образцы умения следить за современными политическими событиями и передавать их увлекательно»². Заметим, что во всех разделах Карамзин ориентировал читателя не столько на информацию (ср.: «в политическом отделении будут как известия, так и рассуждения; постараемся, чтобы читатели русских ведомостей не находили его излишним»³), сколько на ее осмысление применительно к текущему состоянию политической жизни и литературы, с одной стороны, и коллизий современной духовности – с другой. Этот непрерывный анализ при отсутствии готовых итоговых решений создавал немалую проблему для читателя (ср., например, обсуждаемый до сего дня вопрос о действительном отношении Карамзина к личности и политике Наполеона), и журналистике потребовалось еще немало

¹ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М., 2012. Т. 12. С. 178.

² Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. М., 1954. Т. 7. С. 135.

³ Московские ведомости. 1801. № 92. 16 нояб.

времени, чтобы найти адекватные формы для заострения необходимых его моментов.

В рефлексии над телеологией и структурой журнала вырабатывалось в 1800–1810-е гг. представление о литературном ансамбле как таковом, именно журнал выступал в качестве образца и основной сферы циклизации. При отсутствии развернутых высказываний о специфике других ансамблевых форм нельзя, однако, не заметить в них коренных изменений. Альманах, сборник и цикл начала века существенно отличаются от сентиментальных образцов.

Мы уже отмечали тесную связь журналистики эпохи с институтами литературного общества, кружка и салона. В журналах это проявлялось в меньшей степени, поскольку данная форма стремится к коммуникативной открытости и широте мирообраза. В альманахах, явлениях более «литературных», кружковый характер определял коренные моменты структуры. Очень часто такие альманахи воспринимались издателями как вынужденная замена журнала, поэтому служили концентрированному выражению художественно-идеологической программы. На протяжении 1800–1810-х гг. вышло в свет около 50 изданий альманашного типа¹, большинство из которых были органами литературных групп и, соответственно, представляли творчество их авторов и тяготели к определенным проблематике и жанрам. Журнальная ориентация на читателя, установка на энциклопедизм и репрезентативность преобразовывались здесь в элементы субъектной и жанрово-тематической организации ансамбля.

Структурными образцами альманаха начала века выступали «Аглая» (стихотворно-прозаический тип) и «Аониды» (стихотворный тип) Карамзина, связанные контекстом дружеского общения авторов и общностью художественно-мировоззренческих ориен-

¹ См.: Смирнов-Сокольский Н.П. Русские литературные альманахи и сборники XVIII–XIX веков : (библиографический указатель). М., 1965. С. 58–89.

тиров. Многочисленность и разнохарактерность литературных групп позволяла значительно варьировать эти установки. Так возникали «семейственные», дилетантские альманахи (например «Заря наших лет» А. и Я. Бибиковых), издания учебных заведений («Утренняя заря», «Каллиопа»), органы литературных обществ («Свиток муз», «Талия», «Чтения в Беседе любителей русского слова») с относительно постоянным составом авторов. Их повествовательное единство рождалось из слитности независимых авторских голосов, являвшейся результатом близости творческих и мировоззренческих идеалов (от этико-философских в масонском духе до гражданственно-просветительских), тематических предпочтений, жанрово-стилевых установок и в ряде случаев специфической кружковой семантики (упоминание личных дружеских связей, отсылки к внутрикружковым реалиям, реминисценции и цитаты из текстов товарищей и т.п.).

Все указанные издания отличали коммуникативная замкнутость и малая репрезентативность. Закономерно, что в литературе возникла близкая к альманаху, но своеобразная форма антологии, оперировавшая как новыми, «журнальными» текстами, так и классическими, «образцовыми». Ее функция состояла в том, чтобы дать читателю широкое представление о проблемно-тематическом, жанровом и авторском составе словесности. Выпускались эти антологии уже не группой, а отдельными писателями, и выражали индивидуальное видение литературного процесса. В них могла сохраняться «партийная» установка; так, «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах / в прозе» А.Ф. Воейкова можно назвать программно «карамзинистским», но в целом, как в антологиях Жуковского, они являли панораму идейно-эстетических исканий всей литературы. Антологии, заметим, служили еще и концептуализации литературного опыта, рефлексии над категориями жанра, типа лирической выразительности / повествования, авторской манеры, что подчеркивалось предисловиями,

комментариями и даже развернутыми историко-литературными или теоретическими экскурсами.

Эта установка на синтез сближала альманахи и антологии с авторским сборником, который в начале века приобрел отчетливо экспериментальный характер. Как правило, такие сборники выпускались молодыми, но уже заявившими о себе литераторами и становились своеобразной репрезентацией их находок в освоении новых тем и жанровых форм. Сборник «безделок» сменяется теперь сборником «опытов», предпочитающим программность игровой свободе. Ансамбль подобного типа предполагает специфическое восприятие: с одной стороны, каждый его текст есть воспроизведение некоей жизненной ситуации, с другой же – это явление сугубо литературное, зондирующее жанрово-стилевые возможности лирики или повествовательной прозы. И в том и в другом плане вдобавок, благодаря строгому отбору (в сборник, как правило, включаются тексты, уже известные по журнально-альманашным публикациям), произведение становится своеобразным образцом, инвариантом ряда предполагаемых модификаций. Тем самым сборник, будучи отражением индивидуального опыта автора – жизненного и литературного, интерпретировал его с точки зрения универсальной значимости. Автор-повествователь (или лирический герой), не теряя личностного своеобразия, превращался здесь в некий человеческий тип, а вектор этого превращения задавали доминирующие литературные формы, например элегические или очерковые, предопределявшие способ концептуализации эмпирического материала. Именно такая художественная экспериментальность в сочетании с житнетворческой установкой отличала лучшие авторские сборники эпохи от «Опытов лирических и других мелких сочинений в стихах» А.Х. Востокова, обновлявших гражданственно-одическую традицию, до «Опытов в стихах и прозе» К.Н. Батюшкова, открывавших в разнообразии жанровых форм от анакреонтики до эссе сложный душевный мир современного человека.

Значимость плана репрезентации ставила сборник в один ряд с журналом и альманахом — с тем отличием, что он исходил из индивидуально-авторского опыта. Тем не менее и для него оказывалось важным общение с читателем, в свете целей которого строился ансамблевый нарратив. Сборник или собрание сочинений не просто предлагали некие тексты, но ставили их в зависимость от коммуникативной стратегии автора. Прежде всего она задавала субъектную структуру ансамбля — через дифференциацию авторских повествовательных обликов, через введение самостоятельных точек зрения редакторов / издателей (ср. посмертные собрания сочинений Радищева и Муравьева, «Опыты» Батюшкова), через предвосхищение ожиданий читателя. Благодаря ей сборник-монолог становился диалогичным, превращался в творческий портрет «на фоне друзей». Жанровая рубрикация, наличие комментирующего обрамления во многих произведениях и паратекст довершали моделирование процесса общения. Так, оставаясь «пестрыми» на уровне мирообраза, сборники достигали программной цельности в плане влияния на читателя.

Баланса двух этих сторон ансамблевого нарратива стремился достигнуть цикл, что и предопределяло его весьма скромное место в системе прозаических целых 1800–1810-х гг. В эпоху жанрового брожения, когда старые эпические формы от философского романа до сентиментального путешествия обнаруживали свою истощенность, а цикл-дневник был уже не способен вместить в себя объем нового опыта, синтетическое повествовательное целое могло возникнуть только на путях упрощения, через акцентирование одной коммуникативной цели или жанрово-тематической установки. В этом плане циклы дифференцировались, с одной стороны, на камерные, развивающие традиции лирико-медитативных жанров сентиментальной прозы, и беллетристические, обращенные к массовому читателю и делающие акцент на сюжете, по преимуществу авантюрном. И тот и другой подход сближало изме-

нившееся представление о роли нарратора. Преемственность его образа служила отправной точкой циклизации, но в отличие от дневникового цикла конца XVIII в. повествователь теперь все более осознается во внебиографическом качестве, как проекция персонального видения на определенный жанр.

В определенной степени создание жанровых образов нарратора было следствием стереотипности художественной прозы, наличия ряда клише в отборе и представлении материала. Тем не менее в перспективе кумуляция текстов на основе определенной повествовательной схемы открывала возможность органических целых, где образу рассказчика возвращалась личностная конкретность – без утери эстетической, т.е. внебиографической автономии. Движение к этому начинается уже в циклах начала века, не только стремившихся подчеркнуть отличие точек зрения автора и рассказчика, например через прием найденной / присланной рукописи, рассказа в рассказе, введения вторичных нарраторов, но и предлагавших образцы цельных повествовательных ситуаций. Так возникают серии экспрессивно-психологических этюдов, связанных пунктирно обозначенным любовным сюжетом («Ландшафт моих воображений» А.Ф. Кропотова), циклы этико-философских медитаций («Молодой философ» В.В. Измайлова), ряды элегических ламентаций на оссианическом («Уединенные часы пустытника в хижине» В.И. Литвинова) и национально-историческом материале («Славенские вечера» В.Т. Нарезного), комплексы рассказов от лица автора-патриота («Подарок русскому солдату» Ф.Н. Глинки), сатирика-нравоучителя («Русский Пустынный, или Наблюдатель отечественных нравов» П.А. Корсакова) и т.п. Степень их слитности не стоит преувеличивать, однако стремление к индивидуализации кругозора нарратора и преемственности повествовательных, а также жанрово-стилевых стратегий позволяет констатировать начало становления интегративного нарратива нового типа, путь к которому, как покажет цикл 1820–1830-х гг., заключался в смене

лирико-исповедальных и дневниковых форм беллетристическими и главным образом новеллистическими (ср. появление в начале века циклов повестей-«анекдотов» на историческом и бытовом материале).

Таким образом, система ансамблей 1800–1810-х гг., подчиняясь логике социокультурного развития и эстетических поисков, предлагала разнообразную и богатую возможностями парадигму средств повествовательного представления картины мира – от открытого журнального мирообраза (литературно-политический журнал) и кружковой мировоззренческой программы в альманахе до индивидуально-авторского представления о действительности, утверждаемого сборником, и кругозора нарратора в цикле. Отличительным свойством такого ансамблевого нарратива было стремление к телеологичности и репрезентативности, широкому охвату явлений «внутренней» и «внешней» жизни личности, открывающему ее индивидуальность и цельность.

УНИВЕРСАЛЬНОЕ ЦЕЛОЕ АНСАМБЛЯ В РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ 1820–1830-х гг.

В 1820–1830-е гг. сложились специфические условия для того, чтобы опыты создания синтетических литературных целых, регулярно предпринимавшиеся на протяжении XVIII и начала XIX в., принесли, наконец, реальные плоды. Так, журналистика эпохи романтизма ввела в широкое употребление жанры энциклопедического журнала и альманаха, связанные единством коммуникативной стратегии, а художественная проза утвердила в качестве популярной формы цикл и циклически организованный сборник / собрание сочинений, цельные в плане мирообраза и нарратива. Изменения коснулись, заметим, не только типологии и структуры ансамблей, но и самих принципов литературной коммуникации, которая обрела регулярность и особую интенсивность как в количественном, так и в качественном плане. Многочисленность изданий, стремление учесть разнообразие читательских вкусов и потребностей, обилие несхожих идейно-эстетических программ и стратегий общения, обогащение жанровой системы словесности с постепенным выдвижением на первый план прозы, рост рефлексивного начала, появление целого ряда глубоко оригинальных индивидуально-авторских стилей – все это свидетельства совершающегося раскрытия моделирующих возможностей литературы, которая в данный период становится основным полем культурно-идеологических поисков.

Истоком здесь явилось утверждение литературы в качестве самостоятельного социокультурного института, способного в опре-

деленных рамках существовать без поддержки власти и меценатов, не замыкаясь причем в ограниченной кружковой среде. По словам У.М. Тодда, «очень сложными путями писатели, публика и критика старались <...> преодолеть границы институтов и создать некий синтез, с тем чтобы зарождающийся литературный профессионализм смог функционировать при ограничениях, накладываемых самодержавием и светским обществом, смог обеспечивать существование небольшому числу писателей, издателей и критиков и стимулировать развитие больших повествовательных форм»¹. Гарантом подобной автономии выступала экономическая и культурная востребованность у широкой читающей публики, которая появилась, наконец, в России благодаря культуртрегерской деятельности Н.И. Новикова, Н.М. Карамзина и их последователей. Так создалась достаточно прочная цепь «автор–читатель», определившая и макроструктуру литературной коммуникации эпохи, и микроструктуру повествовательного текста. Звеньями данной цепи становились не только писатель и его аудитория, но и критик, редактор, издатель-книгопродавец, цензор и, в качестве внесистемного, но чрезвычайно важного фактора – власть. Модели их взаимных отношений и стремился выстроить ансамбль, превращая социокультурные роли в элементы субъектной организации. Его универсализм позволял объять и по возможности концептуализировать разнородные коммуникативные явления, ввиду переходного характера литературы далеко не всегда представавшие в отчетливой форме.

Одним из таких моментов была экономическая сторона. Кружковая литература оставалась преимущественно некоммерческой, хотя многие писатели от В.А. Жуковского до А.Ф. Кротова активно прибегали к изданию своих сборников и сборников друзей, редактированию журналов и составлению различных альманахов и

¹ Тодд У.М. Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб., 1996. С. 100.

антологий как способу заработка. Издательско-редакторская работа четко отделялась от литературного творчества, за которое гонорар не полагался по этикету. Это нарушало регулярность коммуникации: автор вполне мог ограничиться созданием небольшого количества текстов «для немногих», но воспринимался как полноправный участник литературного процесса. Подобный подход сохранялся достаточно долго, создавая, в частности, благоприятную ситуацию для расцвета «компромиссной» альманашной словесности 1820–1830-х гг. «Большая часть наших писателей, – объяснял популярность альманахов А.А. Дельвиг, – постоянно наделяет их образцами своих годовых занятий, а у некоторых и все труды трехсот шестидесяти пяти дней занимают в них две-три странички»¹.

Однако в новых условиях, когда доходы от книготорговли возросли, гонорары, введенные издателями «Полярной звезды» К.Ф. Рылеевым и А.А. Бестужевым, прибыли от публикации произведений, например пушкинских поэм или болгаринских романов, плата за редактирование журнала (О.И. Сенковский и «Библиотека для чтения») и тому подобное² способны были стимулировать планомерную работу на публику. Возникла заинтересованность во мнении читателя, ориентирующая не просто на создание новых произведений, но и на их распространение, «покупаемость». Так, Пушкин, о практике продажи рукописей которого уже ходили легенды, вынужден был особо оговаривать цены на издания своих книг: «Между прочими литературными обвинениями, укоряли меня слишком дорогою ценою “Евгения Онегина” и видели в ней ужасное корыстолюбие. Это хорошо говорить тому, кто отроду сочинений своих не продавал или чьи сочинения не

¹ Литературная газета. 1830. № 2. 6 янв. С. 15.

² См. обзор основных фактов экономического плана в кн.: Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция (книжная лавка А.Ф. Смирдина). М., 1928; Meynieux A. Pouchkine homme de letters et la littérature professionnelle en Russie. Paris, 1966.

продавались <...>. Эти торговые обороты нам, мещанам-писателям, очень известны»¹.

Следствием установки на читателя явилась тяга к сериализации², развитию в ряде текстов или изданий определенной темы, жанра или удачно найденного приема. Безусловно, в этом явлении нельзя видеть только меркантильную сторону, хотя именно в массовой, коммерческой литературе примеры эксплуатации обретшей популярность формы оказывались наиболее частыми. Здесь стоит вспомнить, например, об «Иване Выжигине» Ф.В. Булгарина, который, будучи трижды переиздан за два года (СПб., 1829, 1829, 1830), удостоился вскоре продолжения в виде романа «Петр Иванович Выжигин» (СПб., 1831) и породил, кроме того, целый ряд пародийных повестей А.А. Орлова «Смерть Ивана Выжигина» (М., 1831), «Родословная Ивана Выжигина, сына Ваньки Каина» (М., 1831), «Марфа Ивановна Выжимкина» (М., 1831), «Бегство Петра Ивановича Выжигина в Польшу» (М., 1832) и др. Образцы сериализации, которые, по терминологии Ж. Женетта, можно причислить к разряду гипертекстов, давали все типы ансамблей и все разряды литературы от «аристократической» до «торговой».

Так, наиболее популярный журнал 1830-х гг. «Библиотека для чтения» в основных своих разделах использовал постоянные повествовательные приемы и обращался к определенным жанрам: в разделе «Русская словесность» это была светская, историческая и

¹ Пушкин А.С. Опровержение на критики // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 16 т. М. ; Л., 1937–1949. Т. 11. С. 154. См. о литературной коммерции Пушкина: Гессен С.Я. Книгоиздатель Александр Пушкин: литературные доходы Пушкина. Л., 1930.

² Этот термин активно употребляется в англоязычном литературоведении и является параллельным обозначением феномена циклизации применительно к цельным, но публикуемым раздельно, т.е. сериями, произведениям. См.: Hughes L.K., Lund M. The Victorian Serial. Charlottesville, 1991; Low G. Serializing Fiction in the Victorian Press. Basingstoke, 2000. Образцом сериального текста в этом смысле может считаться пушкинский «Евгений Онегин», публиковавшийся по главам в течение ряда лет.

фантастическая повесть с близкими сюжетными схемами и устойчивым стилем, в разделе «Иностранная словесность» – постромантическая повесть в духе Э. Сю и О. Бальзака, в разделе «Критика» – статьи-фельетоны Сенковского, выступавшего под маской Тютюнджи-оглы, Барона Брамбеуса и др. Альманахи как издания компактные могли служить цельным объектом сериализации, импульс чему дала «Полярная звезда», после первого выпуска (СПб., 1823) потребовавшая продолжения в неизменном структурном виде в 1824–1825-м гг. и постскриптума в виде «Звездочки». В массовой литературе поэксплуатировать знаменитое название попытался М.А. Бестужев-Рюмин в альманахе «Северная звезда» (СПб., 1829), причем опубликовав ряд текстов без ведома авторов¹, а также И.Н. Глухарев в «Полярной звезде» (М., 1832).

Стратегии сериализации могли быть несхожими, но все они связаны с проблемой читателя. Полемика вокруг «торгового направления», развернувшаяся в 1820–1830-е гг. и во всей остроте поставившая этот вопрос, стала ответом на новую ситуацию, кардинально менявшую роли ведущего и ведомого в литературном общении. Если ранее приоритет неизменно оставался за автором, выступавшим в роли наставника, просветителя, распространителя хорошего вкуса, то теперь заявил о своих правах и читатель – образованный ценитель словесности, светский человек, помещик-любитель чтения, невзыскательный чиновник, студент, купец и даже грамотный крестьянин². Он как покупатель определял, какие

¹ См. об этом скандальном эпизоде и о фигуре Бестужева-Рюмина: Левкович Я.Л. К истории статьи Пушкина «Альманашик» // Пушкин : исследования и материалы. М. ; Л., 1956. Т. 1. С. 268–277; Вацура В.Э. Из литературных отношений Баратынского // Вацура В.Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 333–354.

² См. о социологии чтения данного периода: Вихлянцев В. Проблема изучения читателя. Читатель пушкинской поры : (предварительные этюды). Иркутск, 1930; Рейтблат А.И. «Дайте нам пищу в отечественной литературе, и мы откажемся от иностранной» (формирование читательской аудитории) // Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении : историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М., 2001. С. 14–29.

именно произведения, жанры и авторы окажутся наиболее востребованными, а значит получают импульс для дальнейшего развития.

Для писателей, тяготевших к профессионализации, это имело немаловажное значение. Так, Ю.М. Лотман справедливо акцентировал особую стратегию Пушкина в плане публикации своих произведений: «Специального рассмотрения заслуживает вопрос – стремление Пушкина “вписывать” свои произведения в более широкие контексты альманахов, журналов и сборников. Так, почти одновременно он посылает в разные издания (“Северные цветы” или “Полярная звезда”, “Московский телеграф” или “Московский вестник”) 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 можно сопоставить с характерной зависимостью стиля и характера писем Пушкина от особенностей писем его корреспондента»¹. Подобная стратегия – наследие кружковой литературы с ее легко обозримыми спектром изданий и авторской номенклатурой, позволяющими предугадать реакцию возможного и достаточно узкого читателя. У Пушкина она, однако, возводилась в профессиональный принцип наибольшей коммуникативной эффективности в плане охвата и глубины влияния на аудиторию.

Эта синтетическая стратегия могла возникнуть только в условиях поляризации коммуникативных подходов. Один из них, программно заявленный Булгариным, ставил автора в жесткую зависимость от аудитории: «Мы служим публике в качестве докладчика, должны переносить все ее прихоти, терпеливо слушать изъясле-

¹ Лотман Ю.М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту) // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С. 231.

ния неудовольствия и быть весьма осторожными во время ее милостивого расположения»¹. «Северная пчела», как и собрания сочинений ее редактора, в полной мере реализовали данную установку, став одними из наиболее читаемых ансамблей эпохи. Востребованности официозной булгаринской газеты способствовали специфический бытовой универсализм и тонкое чувство конъюнктуры в общении с публикой и конкурентами, компенсировавшие проблемную ограниченность, а художественному творчеству в этом плане помогала завуалированность коммерческого подхода целой гаммой средств от очищенного ровного слога до интимно-доверительного образа автора, в меру субъективного и иронического.

Противоположную точку зрения концептуально озвучил С.П. Шевырев, давший в серии своих статей резкую отповедь писателям-промышленникам, которые «служат литературе потому только, что служить ей стало легко и выгодно» и которые «на все произведения художественной литературы успели навести уровень ходячей пошлости»². Противовесом ориентации на массовую публику критик считал принцип аристократической независимости. «Толпа, – утверждал он в статье “О критике вообще и у нас в России”, – верит в предание, живет по преданию, повинуется только восторгу, ей завещанному, и неохотно покорствуется впечатлениям новым», тогда как истинная словесность «требуется жизни, как и человек, только этою жизнью, этим движением вперед она и сама совершенствуется духовно и способствует совершенствованию человека»³. Руководителем такого движения и должен был являться писатель, критик или журналист, пример чему подавали «Московский вестник» и «Московский наблюдатель», проникнутые духом

¹ Булгарин Ф.В. Публика // Булгарин Ф.В. Сочинения : в 3 ч. СПб., 1836. Ч. 2. С. 390.

² Шевырев С.П. Взгляд на современное направление русской литературы // Москвитянин. 1842. Ч. 17. С. 17, 19.

³ Московский наблюдатель. 1835. Ч. 1. С. 500, 501.

романтического культуртрегерства. Известно, впрочем, что их коммуникативный эффект был неравнозначен: у широкой публики они не обрели популярности, зато для молодых романтиков, вроде Гоголя, становились порой культовыми¹.

Стоит заметить, что характеристики «аристократическое» или «торговое» – вещи достаточно условные, более указывающие на авторскую коммуникативную интенцию, нежели на реальную предназначенность определенной публике². Читателю пушкинской поры, вне зависимости от социокультурного статуса, приходилось пользоваться общим книжным и журнальным фондом, отбирая из него произведения и жанры, соответствующие собственным интересам и уровню компетентности. Так возникала своеобразная литературная лестница, на вершине которой наблюдались максимальное разнообразие (идейное, жанрово-стилевое и т.п.) и стремление к инновационности, а на средних и нижних этажах функционировал ограниченный ряд форм, тиражировавших, обычно с запозданием, популярные стереотипы³. Тем не менее все ступени лестницы были связаны друг с другом и в определенном смысле оставались изоморфными. В такой системе отношений любой значительный текст приобретал статус образца, начала потенциально-го ряда интерпретаций и трансформаций. Ансамбль как большая текстовая конструкция позволял сделать этот процесс более или

¹ В письме к С.П. Шевыреву (1835 г.) Гоголь признавался: «Я Вас люблю почти десять лет, с того времени, когда Вы стали издавать “Московский вестник”, который я начал читать, будучи еще в школе, и Ваши мысли подымали из глубины души моей многое» (Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : в 14 т. М., 1940. Т. 10. С. 354).

² Показателем здесь может служить, например, круг читателей Булгарина, включавший в себя все социокультурные группы, см.: Рейтблат А.И. Ф.В. Булгарин и его читатели // Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении... С. 98–107.

³ См. о низовой словесности: Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция... С. 13–58; Рейтблат А.И. Московская низовая книжность // Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении... С. 157–181.

менее управляемым, предвосхищая различные рецепции и предлагая формально-смысловые вариации, одни из которых обретали статус нормативных, другие корректировались, а третьи фигурировали как антиобразец (poleмические и пародийные тексты). Из системы подобных «предложений», за которыми стояла определенная мировоззренческая и эстетическая программа, и складывалась коммуникативная стратегия ансамбля. Обращаясь ко всей читающей публике в целом, ансамбль формировал «своего» читателя, развивая его культурно-художественные навыки, задавая ценностные ориентиры и моделируя способы мировидения. Степень активности и инновационности этого влияния более всего отличала друг от друга ансамбли эпохи, иногда очень близкие по коммуникативным установкам, как, например, «аристократические» «Московский вестник», основной транслятор романтических идей и поле разнообразных жанрово-стилевых экспериментов середины 1820-х гг.¹, и «Московский наблюдатель», в основном тиражировавший сложившийся эстетический канон, проявляя порой излишний пуризм в оценке новых литературных явлений².

Обозначим наиболее важные способы поддержания коммуникативной связности. К их числу следует в первую очередь отнести единство ситуации общения, которое начинало формироваться уже с адресации текста или их серии. В этом смысле, например, «Полярная звезда», прообраз альманашного целого нового типа, еще сохраняла апелляции к сентиментально-салонному восприятию, о чем свидетельствовал подзаголовок «Карманная книжка для любителей и любителей русской словесности», а также заявле-

¹ См.: Канунова Ф.З. «Московский вестник» и его литературно-общественная позиция : дис. ... канд. филол. наук. Л., 1948; Эмиреуинова Н.К. Журнал «Московский вестник» и литературное развитие 1820-х гг. // Проблемы эстетики и творчества романтиков. Калинин, 1982. С. 70–78.

² См.: Питолина Н.В. Эстетическая позиция журнала «Московский наблюдатель» (1835–1837) // Вопросы истории и теории русской литературной критики XIX века. Курск, 1981. С. 54–67.

ния издателей: «Мы надеялись, что по своей новости, по разнообразию предметов и достоинству пьес <...> она понравится многим, что, не пугая светских людей сухою ученостью, она проберется на камин, на столики, а может, и на дамские туалеты и под изголовья красавиц. Подобными случаями должно пользоваться, чтобы по возможности более ознакомить публику с русской стариною, с родною словесностью, со своими писателями»¹.

Новая цель культурного самопознания сочеталась здесь, как мы видим, со старой коммуникативной оболочкой «чтения для дам». Знаками последней оставались в альманахе обильно представленные альбомные стихи, регулярные публикации классика сентиментализма И.И. Дмитриева, многочисленные образцы «легкой» поэзии. Они нацеливали на специфический салонный регистр общения с его критериями изящества, стиливой гладкости, остроумия, сочетания быта и литературы. Тем самым они облегчали контакт с читателем, позволяя другим текстам неприметно вводить его в круг современных историко-культурных (очерки А. Корниловича, Н. Греча, О. Сомова и др.) и литературных (годовые обзоры А. Бестужева) вопросов. Идеологический коммуникативный регистр, смысловое ядро которого определяла, заметим, кружковая мировоззренческая программа (эзотерическая декабристская и экзотерическая – Вольного общества любителей словесности²), обретал свое художественное инобытие в гражданской лирике и исторической беллетристике, представлявших особые серии в составе альманаха («думы» Рылеева, «ливонские» и «русские» повести Бестужева, исторические анекдоты Корниловича и др.). С помощью подобной системы вложенных друг в друга текстов, продолжав-

¹ Бестужев А. Ответ на критику «Полярной звезды», помещенную в 4, 5, 6 и 7 номерах «Русского инвалида» 1823 года // Декабристы: эстетика и критика. М., 1991. С. 102.

² См.: Базанов В.Г. Ученая республика: Вольное общество любителей русской словесности. М.; Л., 1964. С. 288, 359–363 и др.

ших определенные линии общения, возникала связная коммуникативная система, своеобразно компенсировавшая художественную, а во многом и идеологическую эклектичность. Она создавала фон, который в перспективе работал на формирование «своего» читателя с дифференцированным восприятием и определенной мировоззренческой нацеленностью. Закономерно, что из лона «Полярной звезды» вышли вскоре ансамбли с гораздо большей смысловой и повествовательной цельностью – альманахи «Русская старина» А.О. Корниловича и В.Д. Сухорукова, «Думы» К.Ф. Рылеева, «Опыты аллегорий, или Иносказательных описаний в стихах и прозе» Ф.Н. Глинки и др.

Этот коммуникативный универсализм – специфическая примета альманахов последующего периода, особенно издаваемых пушкинским кругом писателей. Для них после событий 14 декабря было уже затруднительным обращение к публицистическому дискурсу, поэтому стратегии общения приобретают более ровный характер, основанный на примате светских форм. Энциклопедическое содержание, например «Северных цветов», где читатель мог встретить археографические разборы (Д. Дашков), филологические заметки (П. Плетнев), отрывки из путешествий (Д. Давыдов, А. Илличевский, З. Волконская), исторические (Ф. Глинка) и научно-популярные (М. Максимович, М. Погодин) очерки, литературно-критические обзоры (О. Сомов) и т.п., не говоря уже о жанрах беллетристики (отрывки из романов, повести, миниатюры) и лирики (от эпиграммы до поэмы), облекалось в устойчивую коммуникативную оболочку беседы образованных людей благородного общества. Так, в особенно насыщенном научно-философскими опусами последнем выпуске альманаха они не только снабжены соответствующими подзаголовками («Байкал. Письмо к О. М. С...» Н. Бичурина, «О жизни растений. Посвящается М. П. В.» М. Максимовича, «Нечто о науке. Отрывок из письма к графине N.» М. Погодина), но и выдержаны в разговор-

ном регистре, адаптирующем описание или рассуждение к уровню компетентности и ожиданиям светского адресата. В свою очередь, их аналитический заряд способен был проецироваться на художественную прозу, придавая через примечания редакторов и сочинителей, метатекстовые отступления и тому подобное соответствующий оттенок ученой достоверности даже сентиментальной повести («Предслава и Добрыня» Батюшкова), не говоря уже о произведениях с философским или историческим уклоном (В. Одоевский, И. Лажечников, А. Никитенко). Подобная коммуникативная взаимоадаптация разнообразного тематического материала свидетельствовала об отходе от уровневой адресованности. Проступающая за всей совокупностью текстов альманаха цель – освоение богатства отечественной, а в пределе и мировой культуры (ср. серии восточных путешествий и ориентальных стихотворений) – способствовала выработке синтетического пространства общения, куда на равных правах могли включаться камерная альбомная лирика, стихи-напоминания о друзьях-декабристах и политически аллюзионные тексты, опыты романтической и «реальной» поэзии и проза разных жанров. Иными словами, «Северные цветы», наиболее долговечные из альманахов эпохи, становились своеобразным аналогом журнала – без потери типично альманашной «домашности»¹.

В сфере собственно журнальной, однако, столь последовательное единство коммуникативных форм – дело трудно достижимое, поскольку здесь играет свою роль не только многотемность издания, но и специфическая функциональность его разделов и отдельных текстов. Журнальное целое предполагает большую гибкость, нередко воспринимающуюся как эклектичность. Так, все издания от «Московского вестника» до «Современника», стремившиеся в той или иной степени к программности – эстетико-

¹ См. о «журнальной» истории издания: Mercereau J.Jr. Baron Delvig's «Nothorn flowers», 1825–1832. London, 1967; Вацуро В.Э. «Северные цветы». История альманаха Дельвига–Пушкина. М., 1978.

философской, культурно-исторической и т.п. — оказались при всей своей мировоззренческой значимости либо недолговечными, либо мало популярными. В то же время «Московский телеграф», «Северная пчела» и «Библиотека для чтения», которым регулярно предъявлялись упреки в непоследовательности, в том числе из меркантильных соображений, продемонстрировали, наоборот, свою «живучесть» и востребованность.

Это было связано как раз с малой дифференцированностью читательской среды, становившейся препятствием резкой специализации. Публика «дозреет» до сознательного выбора между направлениями в литературе и общественной мысли только к следующему десятилетию. В журналах 1820–1830-х гг. формирование «своего» читателя вольно или невольно должно было происходить через предложение максимально широкого спектра материалов и коммуникативных форм, в свете которого требование сквозной благопристойности, светского приличия и аналитической осторожности, выдвигавшееся, например, журналистикой пушкинского круга (ср. эстетико-философское культуртрегерство любомудров), существенно связывало руки издателям в конкурентной борьбе за внимание аудитории. Более эффективным способом поддержания коммуникативной связности оказалась «вершинная» структура, отказывающаяся от господства одного регистра общения («ученого», «светского» и т.п.), но предполагающая возобновление в основных разделах журнала ключевых тем и постоянство приемов их подачи. Это освобождало издание от строгой телеологичности, позволяя прибегать в том числе к броским полемическим ходам и острым суждениям, ярким повествовательным маскам, к игре с читательскими ожиданиями и т.п. Гипертрофия этой стороны и обеспечила, собственно, временный успех коммерческим изданиям эпохи.

Свою опору «вершинная» организация находила в субъектной структуре ансамбля, воплощавшей коммуникативные интенции издания «в лицо». Мы уже отмечали, что «персональное» отноше-

ние к ансамблю складывается еще во второй половине XVIII в. и становится общераспространенным в 1800–1810-е гг. В эпоху романтизма с ее обостренным чувством личности стремление осмыслить большую текстовую конструкцию как авторское высказывание помогало оформить содержательное единство ансамбля. Яркий пример тому давала переписка Пушкина, в разговоре с друзьями нередко контаминировавшего издателя и его издание в образе гротескной псевдоличности: «Растолковали ли вы Телеграфу, что он дурак? Ксенофонт Телеграф в бытность свою в С.-П<етербур>ге со мною в том было согласился (но сие да будет между нами; Телеграф добрый и честный человек и я с ним ссориться не хочу)»; «На днях обедал я у Орлова, у которого собрались Московские Наблюдатели, между прочим жених Хомяков»¹ и т.п. Благодаря подобному отношению броские элементы коммуникативной стратегии ансамбля воспринимались как свойства индивидуальной манеры общения (сухая ученость Каченовского, купеческая бойкость Полевого, аристократическая раздумчивость Дельвига и т.п.)², чему соответствовала практика эпохи, в рамках которой значительная часть журнала или альманаха заполнялась материалами издателя. Контаминирующий подход позволял, кроме того, подверстывать под одно звучание тексты разных авторов, например соредакторов (Вяземский и Полевой в «Московском телеграфе» 1825–1827 гг., Пушкин, Дельвиг и Вяземский в «Литературной газете»). Так ансамбль становился голосом литературной группы или направления, не теряя индивидуального, личностно окрашенного облика.

Сложное отношение к авторству, наследие кружковой литературы, допускавшей коллективную работу над текстом, теперь, однако, обнаруживает тенденции не только к синкретизму, но и к

¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т. 14. С. 21; Т. 16. С. 114.

² См. ряд наблюдений этого плана в кн.: Зыкова Г.В. Журнал Московского университета «Вестник Европы» (1805–1830 гг.): разночинцы в эпоху дворянской культуры. М., 1998. С. 89–99.

дифференциации. Знаменательно, что уже на рубеже 1810–1820-х гг. происходят первые скандалы по поводу несанкционированных публикаций и использования авторского имени, например, в случае Батюшкова, возмущившегося по поводу двусмысленной стилизации П.А. Плетнева «Б...в из Рима», анонимно напечатанной в «Сыне Отечества»¹. В 1820-е гг. с целой серией подобных заявлений пришлось выступить Пушкину, отстаивавшему свои авторские права в борьбе с бесцеремонностью М.А. Бестужева-Рюмина, А.Ф. Воейкова и других журналистов-альманашников². В 1830-е гг. громкий резонанс вызвала редакторская практика Сенковского, платившего своим сотрудникам, но своевольно обращавшегося с купленными текстами. На этом фоне индивидуально-авторская интенция начала осмысляться как неотъемлемая принадлежность любой публикации. Так возникла благоприятная почва для экспериментов «сравнительного» плана, когда определенное издание составлялось из текстов нескольких авторов с глубоко оригинальными творческими манерами. Образцами подобных ансамблей стали сначала романтические поэмы Пушкина, сопровождаемые развернутыми предисловиями Вяземского, а затем «двойчатка» из пушкинского «Графа Нулина» и «Бала» Баратынского (СПб., 1828). В следующем десятилетии возник и нереализованный по разным причинам проект «тройчатки» Гоголя, В. Одоевского, Пушкина – на сей раз в прозе³. Заметим, что во всех этих изданиях авторские

¹ См. об этом эпизоде: Майков Л. Батюшков, его жизнь и сочинения. СПб., 1896. С. 218–222.

² См.: Переселенков С. Пушкин в истории законоположений об авторском праве в России // Пушкин и его современники. СПб., 1909. Вып. 11. С. 52–63; Оксман Ю.Г. Нарушение авторских прав ссыльного Пушкина в 1824 году // Пушкин : статьи и материалы. Одесса, 1925. С. 6–11; Гессен С.Я. Книгоиздатель Александр Пушкин... С. 42–49.

³ См.: Фомичев С.А. Неосуществленный замысел альманаха «Тройчатка» и повесть Пушкина «Пиковая дама» // Альманах библиофила. М., 1987. Вып. 23. С. 132–133.

позиции тщательно разграничивались, снабжаясь, если возникал соблазн отождествления, дополнительными журнальными комментариями (см. пушкинское «Письмо к издателю “Сына отечества”»).

Персональному образу автора, который мог градуироваться от заостренной коммуникативной маски журнала до тщательно разработанной поэтической индивидуальности сборника, соответствовал персонифицированный образ адресата. К настоящему моменту накоплен большой материал о роли читателя в структуре романтического и постромантического произведения¹, свидетельствующий о стремлении представлять текст в виде определенным образом ориентированного высказывания. С одной стороны, образ читателя тяготел к обобщенности, репрезентируя мнение не единичного лица или узкой группы читателей, а точку зрения определенного социального слоя или культурной страты. С другой стороны, обращала на себя внимание увеличивающаяся потребность представить читателя личностью конкретной, со своим кругом жизненных установок и предпочтений, с пластически выписанным обликом, что превращало его в специфического литературного героя².

Применительно к ансамблю эта двойственная интенция работала уже не столько на создание завершенного в себе, статичного поля отношений автора и аудитории, к чему стремились издания предшествующего периода, сколько на формирование динамично-ролевых взаимодействий. Разговор с публикой превращался в ансамбле в предвосхищение и моделирование читательских ожиданий или даже в спор. Недаром в журнале и альманахе образ читателя регулярно возникал в полемических и критических статьях, подтверждая или опровергая определенное мнение, а в беллетри-

¹ См. указатель: Эстетические отношения искусства и действительности в литературе, критике, литературоведении и эстетике : аннотированный указатель литературы. Тверь, 1993.

² См.: Кривонос В.Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. Воронеж, 1981. С. 9–52.

стических ансамблях, более свободных в этом плане, он обретал особую значимость в экспозиционных (для формы «вечеров» – рамочных) или кульминационных моментах повествования. Таковы читательские портреты в воображаемых диалогах по поводу того или иного сочинения, принимающих фельетонную (журнальные статьи Сенковского, Булгарина и др.) или драматизированную форму («Разговор между издателем и классиком» Вяземского, «Театральный разъезд» Гоголя), повествовательные маски читателей-критиков (студент Теплов и Пахом Силыч Правдин у Надеждина, Феофилакт Косичкин у Пушкина, Архип Фаддеевич Зеров у Булгарина), псевдоавторские образы в «ответных» письмах к издателю (Греча, Шевырева, Пушкина и др.). Подобные образы создавали эффект массированного читательского присутствия, разворачивающегося в панораму разнообразных суждений и питаемого глубокой заинтересованностью в судьбах литературы. Подтверждением их достоверности служили реакции реальных читателей, писателей и критиков, особенно сторонних для данного издания, что размыкало литературные полемики в широкое жизненное пространство, питаемое разнообразными импульсами от интимно-бытовых до политических.

Эта коммуникативная тенденция очень рано проникла и в беллетристику. Так, А. Бестужев, самый заметный прозаик 1820-х гг., начал серию своих повестей с монологических жанров дневника и путешествия¹, но уже вскоре обратился к форме «вечеров» («Вечер на бивуаке», «Второй вечер на бивуаке» (1823)), построенной на диалоге нескольких рассказчиков. В его творчестве повествование, ориентированное на активное участие читателя (с обращениями к

¹ Ср. «дневниковый» цикл «Листок из дневника гвардейского офицера» (1821), «Еще листок из дневника гвардейского офицера» (1821), «Ночь на корабле (из записок гвардейского офицера на обратном пути в Россию после кампании 1814 года)» и «Замок Венден (отрывок из дневника гвардейского офицера)» (1823).

нему, предвосхищением его ожиданий или реакций, воспроизведением его слова, ссылками на его опыт или воображение и, наконец, включением читателя в действие), стало доминантным и определило характер романтической и постромантической художественной прозы в целом¹. Наибольшей моделирующей силы такой нарратив достигал в «сказовых» циклах и «вечерах», где круг рассказчиков и слушателей-читателей репрезентировал спектр важных для автора рецептивных позиций, концентрированно представленных в единой, телеологически организованной ситуации общения. В сравнении с журнальными формами здесь снижалась степень идеологической заданности, поэтому образы рассказчиков, как и ситуация общения, индивидуализировались, становились органичнее и жизнеподобнее. Значимость для культуры эпохи «звучащего» слова, устной речи² приводила к тому, что ведущим способом повествования выступало «проговаривание» материала, сопрягающее момент художественной упорядоченности и импровизационности (ср. циклы анекдотов, «страшных» историй и тому подобных нарративов в устной практике пушкинского времени³).

Превращение некоего факта в нарратив, а субъекта его видения в нарратора как раз и демонстрировали разнообразные циклы и сборники эпохи, моделируя тем самым феномены социокультурной коммуникации. Беллетристический ансамбль буквально погружался в

¹ См.: Кривонос В.Ш. Эмансипация личности и проблема читателя в русской прозе 1830 – начала 1840-х годов // Литературное произведение и читательское восприятие. Калинин, 1982. С. 101–115.

² См.: Лотман Ю.М. Устная речь и историко-культурная перспектива; К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 324–340.

³ См. о них: Курганов Е.Я. Литературный анекдот пушкинской поры. Хельсинки, 1995; Виноградов В.В. Сюжет о влюбленном бесе в творчестве Пушкина и повесть Тита Космокротова (В.П. Титова) «Уединенный домик на Васильевском» // Пушкин : исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 121–146.

описание и анализ самых различных сфер действительности – через экспликацию присущих им способов общения. В его репертуаре мы встретим философскую дискуссию («Русские ночи» В. Одоевского), учебно-педагогическое общение («Арабески» Гоголя), модели светской («Вечер на Карповке» М.С. Жуковой) и фольклорной коммуникации («Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя), бытовой дискурс («Рассказы пирятинца» Е.П. Гребенки), использование историко-хроникальных («Повести Ивана Гудощника» Полевого) и сатирико-нравоописательных точек зрения («Петербургские нравы» Сенковского, «Новый живописец» Полевого) и еще обширный ряд форм. Поэтику этих ансамблей можно с полным правом назвать эвристической, поскольку она строилась на сопоставлении видений, интерпретаций и способов наррации, к которым прибегали субъекты общения с тем, чтобы объяснить некое неоднозначное жизненное явление. Далеко не всегда они приходили к согласию, более того, циклы и сборники 1830-х гг. нередко заостряли момент взаимонепонимания, расходящей коммуникативной «глухоты» («петербургские» повести Гоголя, «Герой нашего времени» Лермонтова), однако сам процесс совместного осмысления, движения рефлексии превращался в этих случаях в ключ к постижению проблемы.

Необходимость подобных инструментов интерпретации выдвигала на первый план фигуру посредника – нарратора в беллетристике, критика в журнале и альманахе, – который адаптировал бы сложный художественный, а в широком смысле – социокультурный материал к восприятию читателя, далеко не всегда изошренному. Как ни парадоксально, но наивные рассказчики Гоголя, Одоевского, Пушкина были эквивалентны по своей коммуникативной функции широко эрудированному Киреевскому, Надеждину, Белинскому. На обыгрывании этой aberrации строилось большое количество журнальных масок от «Журнального сыщика» Полевого до Никодима Надоумко Надеждина, лукаво сочетавших

простодушие и аналитизм¹. Как справедливо заметил М.Н. Дарвин по поводу одной из них, пушкинского образа помещика А.Б. из Твери («Письмо к издателю»), «с самого начала заявляется, что читательская компетенция автора письма ничуть не меньше авторов “Современника”», и в то же время это «читатель белкинского типа». В конечном итоге подобная «внутренняя противоречивость <...> определяет <...> его открытую позицию рецептивности, способность совершать некие творческие открытия»².

Пример цельной беллетристической маски предлагала проза Бестужева, создавшая образ байронического повествователя с устойчивым кругозором, репертуаром оценок и манерой репрезентации событий. Персонификацией его выступил А. Марлинский, чья «личность» кристаллизировалась во время ссылки писателя и заменила его реальное лицо³. Подобные образы, связывавшие друг с другом серии текстов, чаще всего формировались самими авторами – Д.В. Давыдовым, «поэтом-партизаном», Н.А. Дуровой, «девицей-кавалеристом», Ф.В. Булгариным, благонамеренным говоруном-сатириком, В.И. Далем, фольклористом-бытописателем, и т.д. Но иногда они создавались друзьями – независимо, как случилось с образом Д.В. Веневитинова после его ранней смерти⁴, или с подачи автора, как в ситуации Пушкина периода южной ссылки. Единожды появившись, такая маска могла срастаться с личностью автора навсегда (Сенковский-Брамбеус), но могла и ак-

¹ См.: Лукичева З.В. Явление «литературной маски» в русской журналистике 1820–1830-х гг. Череповец, 1986. Теоретико-историческое рассмотрение этого феномена см. в ст.: Дрозда М. Нарративная маска в художественной прозе // *Russian literature*. Amsterdam, 1994. Vol. 35, № 3/4. С. 293–311.

² Дарвин М.Н. Met' allela и di' allela в анализе последовательности текстов как проблема нарратива // *Критика и семиотика*. 2002. Вып. 5. С. 87.

³ См. анализ становления и функционирования этой литературной маски в кн.: Бэгби Л. Александр Бестужев-Марлинский и русский байронизм. СПб., 2001.

⁴ См.: Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 162–163; Гинзбург Л.Я. О лирике. М. –Л., 1964. С. 57–59.

тивно эволюционировать, дробясь на частные повествовательные отражения, обнаруживая свою амбивалентность (гоголевские рассказы), наконец, растворяясь как момент в интенсивном литературно-жизнестроительном поиске (Пушкин). Тем не менее ее функция оставалась схожей – служить заостренным и оттого специфически «наивным» фокусом авторского опыта и удобной в коммуникативном, а для многих и в экзистенциальном плане моделью его литературной интерпретации.

Очерченная нами субъектная иерархия реализовала «вершинную» коммуникативную стратегию журналистики 1820–1830-х гг. и служила основой моделирования для циклических форм беллетристики. Ансамблевое целое пушкинской поры строилось как определенным образом ориентированное авторское высказывание, которое обретало полноту смысла только в контексте диалогического общения с аудиторией и при учете «параллельных» высказываний. Входявшие в его состав роли сближало четко осязаемое личностное начало, позволявшее переводить импульсы бытового, экономического, социально-политического или культурного плана сначала в плоскость индивидуально мотивированного дискурсивного поведения, а затем и в сферу специфически литературной репрезентации с ее стремлением к завершенности.

Обозревая романтическую прозу, Ф.З. Канунова справедливо подчеркивала, что «энциклопедичность, лежащая в основе малых жанров, связана с эпическим характером русской повести, рассматривающей события в их неизбежной связи между собой»¹. Эта установка на выявление взаимозависимостей подразумевала и широкий тематический охват, и синтез дискурсов, как художественных, так и функциональных. Ансамбль, большая повествовательная форма, давал развернуться обоим тенденциям, стремясь,

¹ Канунова Ф.З. Повесть как литературный жанр // Проблемы метода и жанра. Томск, 1976. Вып. 3. С. 13.

с одной стороны, к цельному воссозданию определенной жизненной сферы, а с другой – к гибкости, смене ракурсов в зависимости от авторского задания, внутренней логики изображаемых явлений и особенностей читательского восприятия. Так, по замечанию В.Ш. Кривоноса, «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»¹. В еще большей степени это можно отнести к журнально-альманашному ансамблю, где каждый номер или годовой выпуск давал пример составления из текстов разных авторов, жанров и тем некоего единства, связанного общностью принципов отбора, репрезентации и оценки действительности – в аспекте ее текучей повседневности, особенно сложной для цельного воспроизведения.

И для беллетристического, и для журнального ансамбля, тем самым, особое значение приобретало единство мирообраза, и проза 1820–1830-х гг. наметила два пути его достижения – делающий акцент на внутренних связях представляемых явлений и сосредоточивающийся на субъективном их осмыслении. Их резко противопоставил С.П. Шевырев: «Поэзия <...>, – утверждал он, – имеет только два различных и совершенно противоположных направления в своей сущности. Источник одной есть богатое разнообразие мира внешнего, все яркие и пестрые картины жизни с их интересными подробностями; другая, напротив, презирая всем внешним, черпает все сокровища мира внутреннего – души»². Эти протоформы – «пестрые картины жизни» и «сокровища мира внутреннего» – определили основные повествовательные особенности циклизации.

¹ Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы: проблемы повествования. Воронеж, 1985. С. 3-4.

² Чернец. Киевская повесть. Сочинение Ивана Козлова. Изд. третье. 1827. СПб. // Московский вестник. 1827. Ч. 6, № 22. С. 209.

Начать их обзор целесообразно с беллетристики, где стремление к цельности мирообраза проявлялось особенно четко. Прозаический цикл и сборник уже к середине 1820-х гг. осознаются как наиболее адекватные формы воссоздания определенных пластов действительности, до времени значительно опережая соответствующие опыты в жанре романа. Тот же Шевырев, противопоставивший объективную и субъективную поэзию, отводил роману роль синтетическую: «Сей род ничего не исключает. Мир внутренний и внешний человека, все разнообразие характеров, страстей и чувств, все высокое и низкое, чудесное и обыкновенное, все печальное и смешное – входит в область сего рода сочинений»¹. Тем не менее, как констатировал Б.М. Эйхенбаум, «нельзя было сразу сесть и написать новый русский роман в четырех частях с эпилогом – надо было его собирать в виде повестей и очерков, так или иначе между собою сцепленных»². В рефлексии над романным мирообразом и формировались основные ориентиры цикла / сборника, соотносясь между собой как идеально возможное и реально достигнутое.

Сквозной мотив всех высказываний о жанре романа – необходимость в нем четкой телеологии, соответствующей процессу познания действительности. Так, с точки зрения Галича, роман появляется в тот момент, когда «человечество <...> раскрылось во всевозможных направлениях общественной и частной жизни» и «дух поэта, образованный наукою, искусствами и опытами, может следовать мыслью за развитием <исторической жизни>»³. Отсюда «целая характеристическая история человечества в известном веке и на известной степени образования», этот предмет романа, долж-

¹ Веверлей, или Шестьдесят лет назад. Сочинение Валтера Скотта. 4 части // Московский вестник. 1827. Ч. 5, № 20. С. 412.

² Эйхенбаум Б.М. «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969. С. 249.

³ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 273–274.

на «представляться не руководству высших сил, а собственным способам и естественному ходу человечества», с тем чтобы «знакомить человека с самим собой и со всем, его окружающим»¹. Главенство познавательного-аналитического установок определяет романский миропонимание. По мнению В.П. Титова, современный роман тем и отличается, что ставит предельные, «философские вопросы», связанные с положением личности в обществе и тенденциями исторического развития. Его цель – показать, как «судьба», совокупность жизненных обстоятельств, «невидимо запутывает его <героя> в сеть неприятных случаев»². Образец такого нарратива русская критика усматривала в романах В. Скотта (Шевырев), В. Гюго (Полевой), даже в Евангелиях (Бестужев-Марлинский). Однако на отечественной почве романский синтез, по утверждению наиболее осторожных аналитиков, пока не мог состояться: «Русским еще не до романа: им предстоят еще другие, более необходимые роды познания и словесности»³. Причина здесь проста: «Коротко сказать, – констатировал Надеждин, – обыкновенной жизни русской не достанет на одну порядочную главу романа!»⁴

Отталкиваясь от этих посылок, Надеждин и затем Белинский утверждали представление о первенствующей роли малых и средних жанров от новеллы и очерка до повести и мемуарно-документальных произведений в уловлении эпических начал и подготовке их к всеобъемлющему романскому синтезу. Особенно рельефно это проявилось в концепции повести-«листка из великой книги жизни». Приближение к подобной «книге» достигалось при циклизации. От циклов и сборников не требовалось приведения к

¹ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 274–275.

² О романе как представителе образа жизни новейших европейцев // Московский вестник. 1828. Ч. 7, № 2. С. 183.

³ Титов В.П. «Американские степи». Соч. Фенимора Купера // Московский вестник. 1827. Ч. 6, № 23. С. 343.

⁴ Телескоп. 1831. Ч. 4, № 14. С. 218.

абсолютному согласию всех разнонаправленных элементов национальной действительности. Напротив, их преимущество заключалось в «пестроты», внимании к частностям, широком охвате явлений, за которыми читатель должен был ощутить и, придерживаясь авторской мысли, реконструировать единство местного и временного колорита, преемственность конфликтов, возможность причинно-следственных связей. То, что было бы недостатком в романе, претендующем на единство, оборачивалось плюсом при циклизации. Прежде всего цикл и сборник превращали романную устремленность на результат познания в установку на его процесс: предметом здесь служили явления сложные, недостаточно описанные и понятые или загадочные сами по себе, а совокупный итог их рассмотрения так и оставался неэксплицированным, открытым к изменчивым влияниям действительности.

Цикл и сборник становились пространством моделирования именно такой текучей реальности, яркое подтверждение чему мы находим в форме «вечеров», где события, начавшиеся во вставных текстах, вторгались в жизнь рассказчиков, предопределяя развязку рамочного сюжета. Действительность здесь как бы перехлестывала за границы произведения. Подобный прием использовал Бестужев-Марлинский в двух «Вечерах на бивуаке» и «Вечере на Кавказских водах», Загоскин в «Вечере на Хопре», Жукова в «Вечерах на Карповке». Пересечение границ, впрочем, могло совершаться и на интеллектуальном уровне, через обсуждение героями-нарраторами (в рамочном повествовании или метатекстовых отступлениях) логики событий, особенностей причинно-следственной связи явлений. Так поступили Погорельский в «Двойнике», Одоевский в «Русских ночах».

Подобная повествовательная организация мотивировалась эвристической нацеленностью, «разгадыванием» сущностного смысла определенного явления. В концептуальном цикле ключом к ней часто выступал паратекст – значимое заглавие («Кто же он?»)

Н.А. Мельгунова, «Мечты и жизнь» Полевого), предисловие (ср. формулу лермонтовского предисловия к «Герою нашего времени»: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина. Мой ответ – заглавие этой книги»¹), эпиграф («Domestica facta» («Домашние дела») в «Трех повестях» Н.Ф. Павлова) и т.п. Они обращали внимание на наличие в цикле внутренней телеологии, раскрывавшейся через хронотоп, типологии героев, систему сюжетных переключек и общность внефабульных (описательно-аналитических) элементов.

Образцом хронотопического построения могут считаться «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» Гоголя, где местный украинский колорит с его совокупностью сказочно-фантастических, исторических и бытовых локусов определял отбор материала и возможности его повествовательного развития². Подобный подход реализовался в 1820–1830-е гг. в так называемой «региональной» циклизации, с одной стороны, и в исторических циклах / сборниках – с другой. Прообраз их наметил еще Сомов, очертив привлекательные для романтической поэзии объекты воссоздания от воинственного Кавказа до суровой Сибири и от эпохи княжеских междоусобиц до Петра Великого³. Вскоре эти локусы превратились в точки концентрации определенных мотивов и сюжетно-фабульных схем, как произошло, например, с рыцарскими сюжетами в «ливонских» повестях и очерках, с новгородской темой в «русских» циклах, с фабулой «изгойничества» в «сибирских» сериях, с демонологией и сказочными моделями в «украинских» текстах и т.п. Регионально-историческая циклизация выступила, кроме того, еще и источником внефабульного, очерково-описательного

¹ Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений : в 10 т. М., 2000. Т. 6. С. 262.

² См.: Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 621–658.

³ Сомов О.М. О романтической поэзии // Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 266, 268.

обогащения нарратива, когда интерес повествования сосредоточивался не только на событии, но и на обстановке, в простых случаях остававшейся экзотическим фоном, а при более глубоком подходе мотивировавшей характер и поведение героев (ср. циклы Бестужева-Марлинского и Лермонтова, Сомова и Гоголя).

На основе подобных типовых моделей могли возникать как кумулятивные последовательности жанрово-тематического сборника («фантастического», «исторического», «светского», «бытового» и т.п.) и «несобранного» цикла, иногда сочетающего беллетристические и функциональные тексты (очерки, воспоминания, статьи), так и интегрированные нарративы, где хронотопические, сюжетно-фабульные и описательные переключки выявляли причинно-следственные или символические связи действительности. В этих случаях предметом рефлексии становились чаще всего побудительные мотивы поступков героя и обстоятельства формирования его личности, с одной стороны, и ограничения, накладываемые природой и обществом на человека, с другой. Таким образом, цикл 1820–1830-х гг. решал центральную проблему эпохи – проблему свободы и необходимости, предлагая читателю спектр самоопределений, идеально должных или реальных.

Эту телеологию программно заявила декабристская беллетристика, сосредоточившая внимание на гражданственном выборе героя в определенных исторических обстоятельствах. Ее развитие, однако, оказалось в большинстве своем прерванным, поэтому циклы А. Бестужева, Н. Бестужева, Корниловича так и остались «несобранными», имея многие признаки единства (ср. «Думы» Рылеева). Во второй половине 1820-х и 1830-е гг. «степень сопротивления» окружающей среды значительно повысилась, что непосредственно отразилось в мирообразе цикла: предустановленный выбор героя постепенно превращался в путь его духовных и действенно-практических исканий. В целом он протекал в русле романтических антитез «мечты и существенности», размышления и

поступка, познаваемого и иррационального. Но уже в «Повестях Белкина» и гоголевских циклах намечилось иное видение, где волюнтаризму героя были противопоставлены законы народной жизни, логика обыденной реальности, некие онтологические принципы¹. При столкновении с ними персонажа сюжеты повестей приобретали интерес эксперимента, ценного своей непредсказуемостью, способностью продуцировать неожиданный взгляд на вещи, возможностью выдвижения новых и новых объяснений. В 1830-е гг. цикл, откликаясь на подобную установку, опробовал различные модели отношений героя со средой – социально-бытовой (Павлов, Гребенка, Полевой), исторической (Полевой), национальной (Бестужев, Г.Ф. Квитка), универсально-космической («фантастические» циклы) и т.п. – и проводил рефлексию над ними. С романной полнотой все эти потенции были синтезированы в начале 1840-х гг. в «Герое нашего времени» и «Русских ночах», сопрягавших жизнетворческое экспериментирование персонажей с множественностью интерпретаций их опыта.

Подобную структуру подготавливала журналистика. Если беллетристический цикл / сборник пушкинской поры концентрировал внимание на выборе персонажа, то журнал или альманах, будучи отражением общественного бытия, создавал ему определенный контекст. Составные части циклов и сборников, по справедливому замечанию А.С. Янушкевича, «имели как бы двойную жизнь: внециклическую, фрагментарную в виде отдельных новелл на страницах журналов, альманахов и циклическую, организованную как единая, самостоятельная книга»². Эта «память» прежнего окруже-

¹ См. классическое рассмотрение этих антитез в ст.: Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 7–111; Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 29–235.

² 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. 21.

ния интегрировалась в повествовательную структуру цикла, показателем чего могут служить уровни сюжета в «Русских ночах» Одоевского, включивших в себя новеллы из незаконченного цикла «Дом сумасшедших» и серию философских повестей-аллегорий, ранее опубликованных в целом ряде журналов и альманахов. В свою очередь, стремление к интеграции оказывало свое влияние и на периодику, в составе которой повести, романы и малые повествовательные жанры оказывались катализаторами синтеза. Как отмечал, например, В.И. Сахаров, «романтические повести в журнале Полевого всегда печатались рядом с мемуарами, занимательными историческими статьями, рассказами о знаменитостях и необычайных происшествиях и, по замыслу редактора, составляли единое целое со всем этим пестрым материалом»¹.

Подобное единство достигалось общностью интенций: в 1820–1830-е гг. журналистика окончательно осознает свою цель быть органом оперативного информирования и аналитического осмысления современной действительности. «Все, что в глазах публики кипит жизнью минуты, – провозглашал Вяземский, – принадлежит ведомству журнальному»². Соответственно, и периодическое издание должно, по его мнению, иметь качества «живости, деятельности, подвижности», выступая «отголоском мнений и понятий людей, имеющих мнения и понятия, свидетельством настоящего и указателем в будущем к цели усовершенствования, к коей стремится ум человеческий на всех поприщах». «Таково, – заключал критик, – должно быть предназначение журналов политических, литературных, нравственных и относящихся до какой бы то ни было отрасли наук и художеств»³. Обширная, энциклопедически

¹ Сахаров В.И. Форма времени // Русская романтическая повесть. М., 1980. С. 8.

² Вяземский П.А. Новая поэма Э. Кине // Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 94.

³ Вяземский П.А. Журналистика // Вяземский П.А. Полное собрание сочинений. СПб., 1878. Т. 1. С. 285.

полная информация о «жизни минуты» выступала в подобном контексте способом формирования общественного мнения, давая возможность автору и читателю выразить или определить свою позицию.

Так, ведущим фактором обретения повествовательной цельности оказывалась в журналистике, с одной стороны, общая мировоззренческая направленность, а с другой – последовательность способов ее воплощения. С этой точки зрения журнальный энциклопедизм 1820–1830-х гг. имел две основных модификации – философски-систематическую, ориентированную на романтическое культуртрегерство, и эмпирическую, призванную удовлетворять потребности реального подписчика. Объектом моделирования в них выступала либо действительность в «сущностной» связи ее явлений, либо кругозор некоего подразумеваемого читателя.

В наиболее последовательном виде «философский» подход отразился в журнальной деятельности Любомудров: «Для сей цели надлежало бы <...>, – начертывал программу энциклопедического журнала Веневитинов, – представить ей <России> полную картину развития ума человеческого, картину, в которой она видела бы свое собственное предназначение. Сей цели, кажется, вполне бы удовлетворило такое сочинение, в коем разнообразие предметов не мешало бы единству целого и представляло бы различные применения одной постоянной системы. Такое сочинение будет журнал»¹. Журнал систематического типа исходил, таким образом, из главенства идеи, которой поверялась текущая действительность. Читатель же должен был «дорости» до ее осознания в процессе ознакомления со специально отобранном материалом ведущих разделов – словесности, науки, критики и новостей. Познаватель-

¹ Веневитинов Д.В. О состоянии просвещения в России // Литературная критика 1800–1820-х годов. М., 1980. С. 281.

ная установка предопределяла логический характер целого, доминирование концептуальных связей.

Подобное издание имело и ряд преимуществ, и существенные недостатки. Достоинством были стереоскопичность и скоординированность картины мира: одно и то же явление могло рассматриваться в журнале со многих точек зрения, пересекавшихся в ключевых моментах. Главными недостатками являлись структурная жесткость, тематическая предзаданность и излишняя наукообразность. Применительно к «Московскому наблюдателю» эти изъяны справедливо акцентировал Белинский. По его мнению, подобный узко направленный энциклопедизм «есть не универсальность, а скорее односторонняя поверхностность»¹. Подлинный энциклопедизм требует содержательной углубленности и равномерности, он возможен в изданиях только большого объема и не предполагает обязательности для каждого читателя. С точки зрения Белинского, единство журнального мирообраза, тем более энциклопедического, достигается не декларированием определенных концепций, а планомерным формированием мировоззренческой позиции читателя, отталкивающимися от его жизненных интересов и потребностей и развивающимся на основе анализа широкого круга социальных, культурных, литературных явлений. Цель такого журнала – эффективное воздействие на читателя: «Не пренебрегайте для этого никакими средствами, кроме предосудительных, наклоняйтесь до своих читателей, если они слишком малы ростом, пережевывайте им пищу, если они слишком слабы, узнайте их привычки, их слабости и, соображаясь с ними, действуйте на них»². Образец энциклопедичности через занимательность и конкретную пользу, энциклопедичности «от читателя» Белинский видел в «Библиотеке для чтения», с тем ограничением, что моделирование читательско-

¹ Белинский В.Г. Ничто о ничем, или Отчет г. издателю «Телескопа» // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. М., 1954. Т. 7. С. 255–256.

² Там же. С. 253–254.

го кругозора не подвигало здесь ни к какому жизненному выбору, а напротив – утверждало консерватизм и несамостоятельность мировоззрения. Критик обозначил и конкретные особенности такой стратегии, адаптирующей энциклопедический материал к потребностям реального, точно угаданного читателя – провинциального образованного дворянства.

В целом же «учено-литературный» журнал пушкинской поры обретал вожаемую цельность на путях ограничения и философского систематизма, и популизма в пользу разносторонней репрезентации и анализа действительности. Информация в изданиях типа «Московского телеграфа», «Телескопа», «Современника» ставилась в зависимость от цели издателей, коммуникативных условий и особенностей жанра, становясь средством выражения определенной точки зрения. Система этих точек зрения, более (Полевой, Пушкин) или менее подвижных (Киреевский, Надеждин), отражающих мнение отдельных сотрудников, тактику журнальной борьбы, характер обсуждаемого предмета (например, политики, где требовалась особая осторожность высказываний), складывалась в общий взгляд на действительность, который у Полевого причудливо сочетал прагматизм и идеализацию, у Киреевского и Надеждина моделировал процесс рефлексии, а у Пушкина тяготел к пластическому объективизму «документального» подхода. Наличие подобной опосредующей инстанции в журнале, где главным разделом оставался литературный и, в 1830-е гг., непосредственно беллетристический, превращало издание в нарративное целое, обладающее телеологичностью на уровне образов и мотивов, в плане способов и приемов подачи материала. В определенных условиях, сложившихся, например, в пушкинском «Современнике» с его компактной полуальманашной структурой, нарративность приобретала отчетливый вид: последовательность текстов, по справедливому заключению М.Н. Дарвина, «построена таким образом, что она неизбежно выводит нас к пониманию нравственных оснований

человеческого поведения и поступков, из которых, собственно, и складывается опыт истории»¹.

Вопреки мнению Белинского, усматривавшего постфактум в альманахе разнохарактерность и обезличенность (отсутствие внятной телеологии), именно опыт альманаха как издания собственно художественного послужил необходимой предпосылкой в становлении журнальной повествовательности. Подготавливая и сопровождая энциклопедическое целое журнала, лучшие альманахи и литературные сборники эпохи соединяли репрезентативность с устойчивостью «домашнего» мирообраза. П.А. Плетнев в 1839 г., на исходе альманашной словесности, подчеркивал: «Издание этого рода книг можно сравнить с выставками <...>. На их <произведениях> общности можно утвердить вывод о современном направлении, вкусе, языке и о других предметах <...>. Одна книга превращается в энциклопедическое эхо своего времени»². Тот же Плетнев, заметим, выдвигал для подобных изданий требование цельности, которое, например, не было соблюдено в экспозиционном ряду «Ста русских литераторов» Смирдина («Статьи напечатаны, но книги из них не вышло. Книга предполагает какое-нибудь единство – или предмета, или цели сочинения. А здесь мы видим статьи безо всякого между собой отношения»³), но присутствовало в «Северных цветах» и в «Утренней заре» В.А. Владиславлева.

Обозреватели русских альманахов неоднократно указывали на их цель быть компактным, выразительно оформленным (желательно) и облеченным в «светские» коммуникативные формы представлением текущей словесности. Адресатом же альманаха выступали люди высшего сословия, где энциклопедизм давно трансформировался в культурно-бытовую универсальность – с не-

¹ Дарвин М.Н. Met' allele и di' allele в анализе последовательности текстов как проблема нарратива... С. 85.

² Современник. 1839. Т. XIII, отд. II. С. 59–61.

³ Плетнев П.А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 2. С. 272.

одобрением любой специализации. Философско-систематический альманах вроде «Мнемозины» не мог здесь не только обрести популярность, но даже выдержать до конца свою культуртрегерскую установку. Тем самым энциклопедизм «от читателя», при всей его ограниченности, свои устойчивые формы обрел именно в альманахе, чему в немалой степени способствовала наметившаяся уже в «Полярной звезде» рамочная структура: хороший альманах открывался годовым обзором словесности (или предисловием) и давал более или менее репрезентативную выборку лирических и прозаических текстов разных авторов и жанров. Это в одних случаях делало издание демонстрацией художественной программы и круга поисков ряда писателей («Уrania», «Денница»), а в других через специфически альманашную семантику дружества (послания, посвящения, реминисценции) воссоздавало «домашний» мир литературных отношений. Наконец, сама ориентация альманаха на фрагмент, отрывок сглаживала различия жанров и авторских манер, превращая издание в своеобразный аналог «вершинного» романтического повествования с его открытой структурой. Таким образом, альманах задавал определенный эталон целого, к которому можно было относиться по-разному, но нельзя было не учитывать при создании журнального ансамбля.

Достигалась же целостность и в журнале, и в альманахе сочетанием индивидуальных точек зрения – и это обращает нас к субъектной организации ансамбля. Субъективный план («сокровища мира внутреннего», по Шевыреву) составлял в 1820–1830-е гг. второй значимый центр циклизации, для одних являясь предпосылкой экстенсивной «всеядности» и эклектики, для других – исходным толчком для поисков общечеловеческого смысла. «Пишите о том, что у Вас в глазах, на уме и на сердце, – предлагал молодой поэте Вяземский. <...> Свой взгляд, свое выражение придают печать оригинальности и новости предметам самым обыкно-

венным»¹. Требование «своего взгляда» на языке раннеромантической эстетики часто выражалось через музыкальные аналогии, ориентированные на общность авторского восприятия вне какого-либо предметного единства. Так, В.Г. Вакенродер утверждал в «Чудесах музыки»: «Спросите музыканта, отчего он так радуется своей музыке. «Вся наша жизнь, – ответит он, – не есть ли чудесное сновидение? Мыльный пузырь, приятный глазу? Такова и моя пьеса»². Картина действительности, какой она предстает взгляду поэта, оптимистична и иллюзорна. Художественное целое здесь мыслится единством субстанциональным, глубинным и не предполагает обязательной логики событий, довольствуясь логикой эмоциональной и символической. Поэтика фрагмента наиболее адекватно передавала эту тягу к свободной форме. «Фрагмент, – писал Ф. Шлегель, – словно маленькое произведение искусства, должен совершенно обособляться от окружающего мира и замыкаться в себе, подобно ежу»³. «Стиль романа, – откликнулся Новалис, – не должен быть некой непрерывностью; в каждом из периодов должно совершаться самозавершающееся строительство. Каждый маленький фрагмент должен быть чем-то отдельным, ограниченным, обладающим своей собственной целостностью»⁴. Закономерно, что разрушение событийности в том его понимании, какое предполагал традиционный нарратив, и главенство в повествовательном целом субъективного начала стали итогом раннеромантических исканий. В плане циклизации это ориентировало на примат ассоциативно-символических связей между текстами.

В русской прозе подобная модель ансамблевого целого получила ограниченное распространение, повлияв, тем не менее, на такие

¹ Вяземский П.А. Отрывок из письма А.И. Готовцевой // Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика... С. 103.

² Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 82.

³ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 300.

⁴ Новалис. Афоризмы и фрагменты // Шульц Г. Новалис. Челябинск, 1998. С. 297.

значительные образцы, как гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Русские ночи» и «Сочинения» Одоевского. Применительно к «Русским ночам» Е.А. Маймин справедливо отмечал особую «музыкальность» структуры, которая «определяется не системой событий и не связью и отношениями образов-персонажей, а кругом идей, их сближением и отталкиванием, их движением, их жизнью. Подобно тому как композиция романа носит музыкально-лейтмотивный характер, так, в прямом соответствии с этим, и сюжет строится на музыкальном движении и развитии лейтмотивов-мыслей»¹. У Одоевского способом связи произведений становилась преемственность интеллектуально-художественной рефлексии автора или повествователя, авторского alter ego. В ее свете предметы и события выступали не как объекты самостоятельного интереса, но как носители определенного субстанционального смысла, который абстрагирующим усилием мысли возводился до степени символа. Строительной единицей ансамблевого нарратива становился тем самым образ-идеологема, рассматриваемый с различных точек зрения, в разных ситуациях и смысловых контекстах от бытовых до бытийных. В беллетристическом ансамбле перекрестные переключки символически нагруженных образов определяли глубинный семантический каркас целого, оставляя простор для тематической, идейной, сюжетной и тому подобных конкретизаций повествования. Гоголевские «Вечера», где определяющим моментом была не интеллектуальная стихия, а карнавальный дух народной жизни, живописной и событийно насыщенной, продемонстрировали возможности этого подхода к циклизации. Здесь рефлексия автора приобретала лирический характер и, соответственно, система образов-лейтмотивов строилась по пластически-ассоциативному принципу – в противовес смысловому контрапункту Одоевского.

¹ Маймин Е.А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 264–265.

Тем не менее русская романтическая проза дала ряд образцов, заостряющих сугубо интеллектуальную составляющую и реализующихся как цикл фрагментов (афоризмов, мыслей, замечаний). Таковы «Отрывки из писем, мысли и замечания» Пушкина, «Афоризмы из различных писателей по части современного германского любомудрия», «Гномы XIX столетия» и «Психологические заметки» Одоевского, «Исторические афоризмы» Погодина и др.

В сфере журналистики ассоциативно-символический подход к выстраиванию ансамблевого целого последовательнее всего реализовался в альманахе, хотя и в составе журнала имелся особый отдел «смеси», где структурной единицей выступали отдельный сюжетный эпизод (анекдот), информационное сообщение или примечательное высказывание (мысль, замечание, портретная характеристика), компоновавшиеся по принципу контрапункта. Альманах полностью состоял из таких текстов, лирических или повествовательных, часто представленных в виде фрагмента и не имевших преемственности. Тематическое, жанровое и авторское разнообразие затрудняло образование в альманахе пространственно-временных или причинно-следственных связей, однако открывало широкий простор для связей ассоциативных, поддерживаемых контекстом кружкового «языка» и пластом «домашней» семантики. Целостность альманаха – это целостность мотивная, сосредоточивающая внимание на центральных и регулярно повторяющихся образах-символах. Подобная установка акцентировала субъективные стороны произведения и усиливала его лирическое звучание. Альманах и был по преимуществу стихотворным, а немногочисленные прозаические тексты, миниатюры, аллегории, эссе, короткие повести, отрывки из путешествий, письма и пр., не имея возможности развернуть нарративное начало, компенсировали малую событийность эмоционально-ценностной насыщенностью, производной авторского видения. Ассоциативная связь поддерживалась в данном типе ансамбля еще и прозрачностью границ между разделами, ос-

новными из которых были такие крупные, как «Поэзия / Стихи» и «Проза», а иногда и полным их отсутствием – в этом случае весь выпуск представлял собой мотивное целое, в ряде случаев достаточно плотное и «музыкально» аранжированное («Северная лира», «Уrania»). Преемственность мотивов демонстрировала, однако, не столько единство мирообраза, сколько общность художественной рефлексии группы авторов, прибегавших в интерпретации действительности к схожим сюжетам, образам, стилевым формам.

Альманашное целое, как и «музыкальная» модель циклизации, более всего соответствовало раннеромантическому восприятию. Органическое единство духовного и материального, авторского представления и открывающихся в нем потенциалов самой действительности, составлявшее сущность мистической интуиции раннего романтизма, вызывало к жизни жажду универсальности, и не случайно наиболее полно ассоциативно-символическая связь реализовалась в творчестве Одоевского и Гоголя, тяготевших к целно-универсальному художественному мышлению¹. Прозаические поиски позднего романтизма показали, однако, что повествование, осложнившееся моментами иронии и гротеска, обнаруживало слишком резкое противостояние сконцентрированной в себе субъективной «мечты», неизменной в своей сущности, и пестро-изменчивой объективной «жизни». Трагический разлад между императивом синтеза и невозможностью его достижения подвигал к поиску новых, более чутких к противоречиям форм целостности. Бурный взрыв циклизации в пору утверждения в литературе расколотого сознания и был следствием того факта, что ансамбль способен укрупнять контекст, переводя частное (субъективное) во всеобщее (объективное). Русское осмысление беллетристической

¹ См.: Замотин И.И. Романтический идеализм в русском обществе и литературе 20–30-х годов XIX столетия. СПб., 1907. С. 361–418; Виролайнен М.Н. Замкнутый мир // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 312–372.

циклизации, построенной на резких контрастах и тяготеющей к трагическому расколу идеала и реальности, нашло свое воплощение в «Мечтах и жизни» Полевого, в «Трех повестях» Павлова, в «Миргороде» и «петербургских» повестях Гоголя. Тем не менее выход в бытовую сферу, апелляция к просветительским установкам, внимание к чужой индивидуально-личностной позиции (героя и читателя), открытость к дискуссии – все это создавало предпосылки к новой универсальности, к новому органичному синтезу противоречий. Таким образом, в развитии прозаического ансамбля особое значение приобретал баланс субъективного и объективного начал.

Разрешалась эта проблема по-разному. Одним из способов была нарочитая эклектика, смешение разных тематических планов, жанров и стилей, оправдываемое единством авторского видения, вернее, игровой манерой авторского мышления. Такой литературный «солипсизм» обладал рядом неожиданных потенций, блистательно развернутых А.Ф. Вельтманом, чей роман «Странник», все действие которого происходило в пространстве авторского воображения, был ориентирован на полистилистику (термин А.В. Михайлова). Соседство стихов и прозы, философии и быта, науки и любовных излияний здесь мотивировано единством иронического сознания. Специфически дилетантская позиция, акцентированная и со стороны «неумелости» автора, и со стороны «внелитературности» его материала, позволяла обыгрывать перебои композиционных планов и слома стили и, несмотря на фрагментарность повествования, приходило к своеобразному синтезу. Как справедливо заметил Ю.В. Манн, «калейдоскопичность пронизывает не только его (повествователя. – В.К.) функцию рассказывания, но и всю его биографию, весь способ действия в пространстве романа»¹.

¹ Манн Ю.В. Развитие «романтически-иронического» повествования (роман А. Вельтмана «Странник») // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 202–203.

Образ повествующего субъекта в таком нарративе дробился на массу отдельных ликов, иронически заострявших авторские черты характера, детали биографии, мировоззренческие установки, моменты художественной манеры. Соотнесение их оказывалось возможным только в некоем условном пространстве, не претендовавшем на жизненно-бытовую достоверность. Автор здесь превращался в обобщенную повествовательную маску, которая, имея художественную, в принципе, природу, свободно проецировалась на различные жанры и дискурсы. Благодаря этому полистилистика проникала в журнальные ансамбли с их «вершинной» коммуникативной организацией, не требовавшей органического единства авторского образа и довольствовавшейся наличием сигналов субъектной преемственности. Самой, пожалуй, известной маской такого рода был Барон Брамбеус Сенковского. Как констатировал В.Э. Вацуро, «читатели могли, в зависимости от уровня культуры, видеть в нем либо “настоящего” барона, либо мистификацию, оценивать лубочность “Брамбеуса” или считать это “серьезным” псевдонимом и т.д. <...> Сенковский – скептик и релятивист – не рассчитывает на единое понимание, но пытается извлечь эффект из самой возможности разных пониманий»¹. Это обеспечивало особую легкость жанрово-стилевых и тематических переключений, ограничивавшихся первоначально, в «Фантастических путешествиях Барона Брамбеуса», некой «сюжетной» рамкой. Впоследствии, когда образ превратился в маску и перекочевал на страницы «Библиотеки для чтения», из него ушла пластическая конкретность и остался экстракт в виде специфически игровой точки зрения, применяемой к освещению и оценке различных явлений литературы («Критика», «Литературная летопись») и быта (повести в отделе «Русская словесность», фельетоны и нравопи-

¹ Русская повесть XIX века: история и проблематика жанра. Л., 1973. С. 221.

сательные очерки в «Смеси»). С помощью единства нарративной маски весь журнал превращался в полистилистическое целое.

Противовесом полистилистике стали поиски в области субъектной организации повествования, позволявшей сохранять тематическое и жанрово-стилевое единство текста, но дифференцировать точки зрения. Главной из них, разумеется, оставалась авторская: «Образ автора мог не только наложить непосредственно печать своей оценки на любой персонаж повести и романа, но и – вне всякой зависимости от сюжетной роли этого персонажа – превратить его в рупор авторских мнений и суждений. <...> За стиль речи, за оценки и мнения героев, за их поведение должен был непосредственно отвечать автор»¹. Подобная структура повествования, один из уровней которого сосредоточивал внимание на персонажах, а другой расширял его за счет автобиографического и автопсихологического контекста, сложилась, как констатировал Ю.В. Манн, уже в романтической поэме и вскоре была опробована беллетристикой². Это создало предпосылки для циклизации текстов вокруг образа автора, выступавшего в качестве субъекта художественной рефлексии, и нередко специфической фабулы, производной биографических обстоятельств. Читатель в этом случае должен был следить не только за описываемыми событиями, но и, вычленив в составе нарратива авторский план, подверстывать к нему отдельные тексты, образующие некий единый континуум жизненно-литературного опыта. Программное обоснование данной стратегии дал Бестужев-Марлинский в «Мореходе Никитине»: «Если вы хотите узнать меня, то узнавайте кусочками, угадывайте меня в стружках, в насечке, в сплавке. Не мешайте же мне разводить собою рассказы о других: право, не останетесь внакладе»³.

¹ Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1999. С. 602.

² См.: Манн Ю.В. Русская литература XIX века: эпоха романтизма. М., 2001. С. 153–162, 247–249.

³ Бестужев (Марлинский) А.А. Ночь на корабле. М., 1988. С. 319.

У самого писателя система авторских отступлений и сюжетных аллюзий преследовала цель обнаружить в таинственном героико-байроническом рассказчике Марлинском реальную личность Бес-тужева – отсюда прямолинейная двуплановость нарратива, при всей игровой заряженности сохраняющего единство личностной перспективы (ср. «миражный» образ Барона Брамбеуса). В конечном итоге именно она определила целое «Русских повестей и рассказов», вначале выпущенных анонимно, под маской, а затем, посмертно, под настоящим именем.

Подчеркнем, что образ автора выступал доминантой ансамблевого единства прежде всего в сборниках и собраниях сочинений, где отсутствовала четкая телеология в плане тематики, идей или сюжета. Это компенсировалось общностью биографических обстоятельств, так или иначе отраженных в текстах и определивших стилизованный образ повествователя («Сочинения» Д.В. Давыдова, «Повести и рассказы Александрова» Н.А. Дуровой), специфичностью художественной рефлексии, как в случае с посмертными «Сочинениями» Д.В. Веневитинова, характером проблемно-тематических предпочтений или устойчивого кругозора («Были и небылицы Казака Луганского» В.И. Даля) и т.п. В таких ансамблях большое значение имел элемент «документальности», наличия за условным образом нарратора действительной личности автора. Это чаще всего особо оговаривалось в предисловиях или вступительных обращениях. В структурном же плане биографическая мотивированность нацеливала на переориентацию с жанрового расположения текстов, ослаблявшего личностную перспективу, на хронологическое (аспект эволюции) или тематическое (аспект кругозора), в ряде случаев – концептуальное (Гоголь). Как показал А.Л. Гришунин, внимание к индивидуально-авторскому началу определило постепенный отказ от коллективного дружеского редактирования (ср. претензии к посмертному собранию сочинений Пушкина, выпущенному Жуковским, Вяземским и Плетневым) и

выработку более или менее четких эдиционных принципов, утверждавших художественную волю писателя¹. Так, даже в моно-субъектном целом сборника / собрания сочинений особое значение приобретала разграниченность точек зрения.

Наиболее простым решением проблемы было введение подставного рассказчика. Круг ансамблей, прибегавших к этому приему, в 1820–1830-е гг. расширился до чрезвычайности от «рассказов путешественника» Сомова до «Повестей Ивана Гудощника» Полевого. Повествование от вымышленного лица позволяло мотивировать жанрово-тематическое разнообразие: образ рассказчика сводил воедино материал, насыщая его приметами личностного кругозора (акториальный вариант циклизации) или индивидуальными мировоззренческими и дискурсными чертами (аукториальный вариант). Тем самым участие авторского голоса в повествовании становилось завуалированным, подразумевая как известную близость, так и различие точек зрения. Так, «Повести Белкина» рассчитаны на то, что читатель знаком с произведениями Пушкина и может оценить их несхожесть с манерой рассказчика. Поэтому Белкин и Пушкин, Гомозейка и Одоевский, Рудый Панек и Гоголь составляли неразделимые пары, один из субъектов которых был носителем наивного сознания, погруженным в эмпирико-бытовую сферу, а другой воплощал в себе художественно-концептуализирующее начало.

Ансамбли 1820–1830-х гг., хотя и не использовали в полной мере тех средств укрупнения смысла, что были заложены в гоголевском или пушкинском повествовании, ориентировались все же на разграничение субъектных планов. По словам Е.А. Суркова, «эта особенность <...> позволяла освещать действие с разных точек зрения, тем самым расширяя и углубляя сферу изображаемой

¹ Возникновение русской науки о литературе. М., 1975. С. 348–356.

действительности, делая ее “многосложной”»¹. Вместе с тем открытая субъектная организация, ставка на рассказывание предполагали и единство перспективы, определенную однозначность. Здесь не было «ничьих» слов, слов, не отнесенных к определенному кругозору. Как отметил Б.О. Корман, «для дореалистической литературы характерна тенденция к преобладанию формально-субъектной организации над содержательно-субъектной: количество субъектов речи, т.е. тех, кому приписан текст, либо превосходит количество субъектов сознания, т.е. тех, чье сознание выражено в тексте (типичный случай), либо равно ему»². Непременная связь факта и голоса позволяла даже при тождественности точек зрения героев (или автора и героя) формально развести их. Взгляд на действительность, на ее связи прикреплялся к определенному кругозору, объему жизненного опыта: военный рассказывал об армейском быте, светский человек – о нравах высшего общества, художник – об искусстве, крестьянин – о селе и т.д. Это делало возможным в романтических циклах оперировать с данными сферами как с фрагментами мозаики, из сложения которых и получается целое, приближенное к большому эпическому звучанию. Именно легкая взаимопроницаемость, внутренняя близость оценок героев и повествователя (автора и нарраторов) создавала общий контекст, общую атмосферу. Так в своей основе построены «Вечера на Карповке» Жуковой, «Вечер на Хопре» Загоскина, «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» Бестужева-Марлинского, в которых излагаемые истории теснейшим образом были связаны с социальным, профессиональным и культурным статусом рассказчиков, но оставались, тем не менее, открытыми для вторжения прямого авторского слова.

¹ Сурков Е.А. Русская повесть первой трети XIX века (генезис и поэтика жанра). Кемерово, 1991. С. 65.

² Корман Б.О. Творческий метод и субъектная организация произведения // Литературное произведение как целое и проблемы его анализа. Кемерово, 1979. С. 16.

Объединяющее начало выходило на первый план в рамочном повествовании, представлявшем собой беседу или диспут по поводу рассказанного. Кумуляция (принцип мозаики) здесь перерастала в возможность концептуальных связей. «“Болтовня”» кружкового обсуждения обретала эстетический статус, сопрягая истории и их рамочное обрамление. Сюжет историй лишался самоцельности и заданности. В контексте “болтовни”, рамочного обрамления он становился многомернее, насыщался общественно-философской рефлексией, историческими экскурсами, литературными реминисценциями»¹. Так намечалось иерархическое разделение функций: одни нарраторы предлагали некий «эмпирический» материал и выдвигали его предварительные интерпретации, другие – с вершиной в виде автора – производили его концептуализацию, включая в определенный культурно-философский контекст. Задачей первых были широта и полнота освещения событий, для вторых важна была глубина, обобщающая сила рефлексии, далеко не всегда приходившей к окончательным выводам, но вырабатывавшей предпочтительную модель осмысления действительности.

Нельзя не заметить в подобной иерархичности явной аналогии с ролевой организацией журналистики. В 1820–1830-е гг. начинает уходить в прошлое субъектный синкретизм журнала, при котором автор в различных разделах, будь то художественная литература, критика или публицистика, сохранял единую манеру рассказа, лишь в самом общем виде применяясь к особенностям предмета и ситуации общения. Теперь складывается достаточно четкое представление о целях и характере журнальных жанров (информационных, беллетристических, аналитических и т.д.), предполагающих как некую типовую точку зрения повествующего субъекта, так и возможность в ее рамках индивидуализированной позиции.

¹ Янушкевич А.С. Русский прозаический цикл: нарратив, автор, читатель // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С. 105.

Среди журнальных авторов появляются профессиональные или тяготеющие к профессионализму критики, беллетристы, документалисты, публицисты, ведущие хроник и пр., причем даже если журналист выступал в нескольких ролях, он применялся к особенностям данного дискурса. Каждый из субъектов предлагал возможно более широкую информацию в пределах избранной сферы, отбирая мыслившиеся с его позиции ключевыми темы, отдельные факты, аспекты освещения. В монтажном целом энциклопедического журнала подобные сообщения, уже насыщенные рефлексией авторов, их раздумьями о сущности и особенностях исторических, политических, культурных событий, складывались в универсальную картину действительности, связанную не только преемственностью мирообраза, но и рефлексией над глубинными тенденциями современности. Законченный, в идеале – телеологический, вид («Европеец», «Современник») ей придавал редактор-издатель, прибегая при этом к разнообразным средствам, разграничивающим и соотносящим точки зрения авторов-корреспондентов, чьи имена нередко выступали знаком издания (ср. популистскую стратегию «Библиотеки для чтения»). Это могли быть программные выступления в критических или публицистических статьях, отражавших коллективную позицию журнала, преамбулы, примечания и заключительные комментарии к публикациям, акцентирующие важные для издателя моменты близости или различия мнений, полемические высказывания в виде ответов оппонентам и соавторам, наконец, опосредованные формы – отбор и расположение текстов определенного плана. В романтической журналистике точка зрения редактора выражалась, как правило, открыто, имея акцентированно-личное звучание, что отличало, например, манеру Полевого. Для постромантических изданий, образец чему давал пушкинский «Современник», предпочтительной оказалась стратегия дистанцирования, реализации авторской мысли в совокупной структуре журнального целого. Благодаря подобным элементам даже моно-

субъектное произведение приобретало в журнале диалогическое звучание, а само издание превращалось в пространство коллективного осмысления действительности, невозможного без различий в характере и степени компетентности, мировоззренческих установок, прагматических целей, художественных предпочтений. Закономерно, что именно в журналистике нашел свое наиболее полное выражение романтический универсализм, а в 1830-е гг. – тяга к эпичности. Без опыта субъектной дифференциации и субъектного взаимодействия такой синтез состояться не мог.

Подводя итог нашему обзору, необходимо констатировать превращение ансамбля во всех его типологических разновидностях от цикла до журнала в интегративное повествование. Для формирования подобного единства равное значение имели и общность мирообраза, и преемственность субъективного плана. В беллетристических ансамблях они реализовались в телеологической, а часто и эвристической соотнесенности точек зрения повествователей, хронотопа, сюжетно-фабульных и описательных элементов, выявляющей в свете авторской рефлексии причинно-следственные и универсально-символические связи действительности. В журнале или альманахе предпосылкой синтеза выступало представление о неразрывной связи познавательного, эстетического и действенно-практического подходов к жизни, подвигавшее к энциклопедизму на философско-систематической или «эмпирической» основе и обращавшее к художественным по происхождению формам повествовательной интеграции – фабульной, мотивной, субъектной, полистилистической.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ансамбль – это целостное отражение литературы. Его специфическая функция – моделировать в телеологии коммуникативно-повествовательного единства совокупный жизненный опыт субъектов словесности. Для эпохи сентиментализма и романтизма с ее пафосом жизнестроительства это свойство приобретало особую важность. Отдельное произведение при всей своей значительности не могло вместить разнообразные интенции автора, учитывая, что многие писатели и журналисты от М.Н. Муравьева до Н.А. Полевого были личностями энциклопедических интересов и активными общественными деятелями. Их творческие поиски, постоянно обогащающиеся и изменяющие направление, «перехлестывали» границы текста, требуя развития определенных идей, коммуникативных установок, повествовательных форм. В результате адекватным воплощением индивидуальной, а в большом масштабе общекультурной рефлексии становились ансамблевые единства – циклы, сборники, альманахи, журналы. В некоторых случаях даже этого оказывалось недостаточно, и тогда возникал преемственный ряд ансамблей, например «Московский журнал», «Мои безделки», «Аглая», «Аониды», «Пантеон иностранной словесности» и «Вестник Европы» Н.М. Карамзина или серия опытов В.Ф. Одоевского от «Мнемозины» до итоговых «Сочинений».

Эстетическим импульсом подобных начинаний выступало стремление к универсальности. Беллетристический или журнальный ансамбль мыслится в сентиментально-романтическую эпоху орудием, с помощью которого можно художественно овладеть целым мирозданием и человеческой личностью. Причем литераторов уже не удовлетворяла статичность просветительского энциклопедизма, требовались

более гибкие способы воссоздания действительности. В их поисках нарабатывались основные формы циклизации: на основе индивидуального восприятия, открытого к разнообразию ощущений, эмоций, актов рефлексии (сентиментализм), с помощью акцентированной проблемно-тематической связи, общности воссоздаваемой и осмысляемой субъектом жизненной сферы (начало века), наконец, в виде «органического» единства, в котором телеология имеет опосредованный, в пределе – художественный характер, воплощаясь не в узко понятых субъективности видения или тождестве предмета, но в образно-символической организации целого (романтизм). Предпосылки такого синтеза накапливались постепенно, и эволюция эстетических представлений, прослеженная нами, являла собой сложный процесс взаимодействия и столкновения разных интерпретаций категории художественного целого, особенно конфликтно протекавший в пушкинскую пору. Тем не менее выработанные при этом подходы (дидактико-просветительский, биографический, жанрово-тематический, идеологический, символический и т.п.) много способствовали обогащению моделирующих возможностей литературы и нередко актуализировались в позднейших формах циклизации, например в учительных «Выбранных местах из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя или в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского с его приматом индивидуально-биографического кругозора.

Стремление к «органическому» синтезу, к слиянию отдельных компонентов в тесном ансамблевом единстве усиливалось специфическими коммуникативными установками словесности. Литературное общение XVIII в. оперировало устоявшимися деперсонифицированными формами, не требующими учета конкретной ситуации высказывания. В его рамках текст сохранял самоидентичность в любой точке пространства и времени и при любых условиях восприятия. Салонно-кружковая и впоследствии профессиональная коммуникация, поставившая произведение в зависимость от литературного быта и особенностей читательского восприятия,

сломала старую модель отношений. Возник своеобразный разрыв между тягой к эстетической автономии текста и его реальной погруженностью в открытое поле дискурсных практик. От Н.М. Карамзина до А.С. Пушкина литература интенсивно нарабатывала способы коммуникативной интеграции, ориентируясь при этом на «естественные» формы, принятые в светском общении с его идеалом *honnête homme*. В данном контексте ансамбль, сопрягающий цельность и разнообразие, выступил уникальным инструментом коммуникативного «образования» автора и читателя: первый учился выдерживать определенный тон, сохраняя занимательность изложения и находя тактичные методики влияния на публику, второй постепенно овладевал системой литературных конвенций и подвигался к некоему мировоззренческому выбору. Их диалог, протекавший до 1830-х гг. в достаточно тесной дружеской среде, неизменно приобретал личностную окраску, что способствовало возникновению разветвленной системы коммуникативных ролей от автора до издателя. Профессиональная журналистика и беллетристика середины XIX в., воспользовавшись этим арсеналом, получили возможность дифференцированного и глубокого воздействия на читателя, включив «персональное» общение в систему направленных, идеологически заряженных стратегий.

Коммуникативная составляющая облегчала повествовательную интеграцию. Осознанный как личностное высказывание, ансамбль вольно или невольно становился рассказом, нарративом. Он не просто предлагал некую информацию, но задавал определенную точку зрения на нее, первоначально очень тесно связанную с биографическим кругозором автора. Для многотемного и многожанрового образования такое единство перспективы имело решающее для обретения целостности значение. В моносубъектном ансамбле, будь то цикл, сборник или авторский журнал, общность повествователя и его рефлексий обеспечивала органичный синтез отдельных эпизодов, которыми становились и сюжетные, и описательные, и аналитико-публицистические тексты. В полисубъектном ансамбле требовалась

дополнительная координация точек зрения, осуществляемая с ориентиром на «хоровое» звучание, органичное для кружковой словесности. При этом, заметим, от 1790-х к 1830-м гг. стремление к повествовательной стереоскопичности, усложнению субъектной структуры постоянно нарастало, питаясь потребностью эпического охвата действительности. Так, «дневниковый» ансамблевый нарратив сентиментализма с его фрагментарностью и стернианской хаотичностью сменялся опытами целенаправленной рефлексии над общественно-исторической, экзистенциально-психологической, национальной проблематикой. Итогом этих поисков явились энциклопедическое целое романтического журнала / альманаха, синтетически освещавшее различные явления и приводившее к некоему балансу авторские точки зрения, и предроманное целое цикла / сборника, моделировавшего в завершенном художественном мире связи и отношения действительности, исходя из личностного восприятия повествователя. В дальнейшем подобное стремление к единству освободится от гипертрофированной субъективности и реализуется в эпическом мирообразе, свойственном, например, славянофильской журналистике или очерково-беллетристическому циклу 1840–1870-х гг.

Столь интенсивный процесс эволюции, коснувшийся многих уровней от эстетики до повествования, сделал прозаическую циклизацию конца XVIII – первой трети XIX в. многомерным отражением литературы. Ансамбль наработал разнообразный опыт интеграции отдельных текстов, обнаружив реальную возможность моделирования как сложных явлений действительности, так и мировоззренческих ориентаций личности. Его невозможно исчерпать только общими характеристиками: издания эпохи предлагали целый спектр индивидуализированных коммуникативных стратегий и повествовательных подходов. Осмысление этого опыта с типологической стороны, в аспекте жанровой формы ансамбля (журнал, альманах, сборник, цикл), и со стороны конкретных особенностей открывает огромное поле для исследования.

БИБЛИОГРАФИЯ РУССКОГО ПРОЗАИЧЕСКОГО ЦИКЛА И СБОРНИКА КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.

Настоящая библиография представляет собой попытку представить репертуар циклических форм русской художественной (главным образом беллетристической) прозы конца XVIII – первой трети XIX в. Хронологическими границами библиографии служат 1780 – начало 1840-х гг., обозначившие новое отношение к прозаической циклизации и изменение ее характера в художественных системах сентиментализма и романтизма. В библиографию вошли только авторские прозаические циклы, сборники, альманахи и журналы как носители единого контекста и элементов концептуальной организации, за ее пределами остались коллективные формы циклизации, имеющие особый литературный статус. Недостаточная разработанность в литературоведении вопросов типологии и эволюции прозаического цикла и обилие переходных форм (например, альманах в функции собрания сочинений писателя), а также совмещение в отдельных циклах принципов сразу нескольких типов циклизации обусловили отказ от хронологического и типологического подхода к систематизации материала и акцент на авторском начале, т.е. алфавитный способ упорядочения по фамилии / псевдониму автора – за несколькими исключениями.

В библиографию вошли как опубликованные, так и некоторые из неопубликованных, незавершенных и / или переформированных позднее прозаических циклов и сборников 1780 – начала 1840-х гг.

В этом случае указываются данные о первой публикации, фиксирующей цикл / сборник как предполагаемое авторское целое (например, циклы О.М. Сомова, Д.П. Ознобишина). Основной репертуар библиографии составляют книжные и журнальные публикации (первые издания), оформляющие отдельные произведения как циклическое единство (собственно цикл или жанрово-тематический сборник). «Несобранные» прозаические циклы и проблемно-тематические единства, представление о которых как о художественном целом еще не устоялось в литературоведении (за отдельными исключениями), в библиографию не включены. Они «поглощаются» более крупными обобщающими формами сборника и собрания сочинений данного автора и могут быть выделены только с учетом индивидуального контекста и ряда сопутствующих факторов, что является предметом особого исследования. Собрания сочинений как таковые в библиографию входят выборочно в связи с разной выраженностью циклического начала (это также поле для более детального анализа). В библиографию включен ряд журналов и альманахов (прозаических и стихотворно-прозаических), имеющих характер циклического целого и составленных одним или двумя авторами без участия (с минимальным участием) других лиц (ср., например, «Мнемозину» В.К. Кюхельбекера–В.Ф. Одоевского).

В целом библиография имеет пробный характер и не претендует на окончательную выработанность принципов представления материала и исчерпывающую полноту описания.

1. Андреев Н.Ф. Повесть и рассказ. М., 1838.
2. [Анненков Н.Е.] Сочинения Николая Анненкова в стихах и в прозе. СПб., 1827.
3. Бантыш-Каменский Д.Н. Деяния знаменитых полководцев и министров, служивших в царствование государя императора Петра Великого. М., 1821. Ч. 1, 2.

4. Баталин А.Е. Стихи и проза. М., 1828.
5. Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. СПб., 1817. Ч. 1, 2.
6. Башмаков И.И. [Иван Ваненко]. Пара новых русских росказней. М., 1841.
7. Башмаков И.И. [Иван Ваненко]. Тысяча и одна минута. Собрание русских сказок. М., 1843. Кн. 1–4.
8. Башмаков И.И. [Иван Ваненко]. Приключения с моими знакомыми. Повести Ивана Ваненко. М., 1839. Ч. 1, 2.
9. Башмаков И.И. [Иван Ваненко]. Сказки русские, рассказываемые Иваном Ваненко. М., 1838.
10. Березайский В.С. Анекдоты, или Веселые похождения старинных пошехонцев. СПб., 1821.
11. Бестужев (Марлинский) А.А. Вечер на бивуаке // Полярная звезда. СПб., 1823.
12. Бестужев (Марлинский) А.А. Вечер на Кавказских водах в 1824 году // Сын Отечества. 1830. № 37–41.
13. Бестужев (Марлинский) А.А. Второй вечер на бивуаке // Соревнователь просвещения и благотворения. 1823. № 7.
14. Бестужев (Марлинский) А.А. Русские повести и рассказы : полное собрание сочинений. СПб., 1838–1839. Ч. 1–12.
15. [Бестужев (Марлинский) А.А.] Русские повести и рассказы. СПб., 1832. Ч. 1–5; М., 1834. Ч. 6–8.
16. Бестужев М.А. Морские повести // Ежегодник РО ПД – 1972. Л., 1974 (сохранившиеся фрагменты).
17. [Бибиков А., Бибиков Я.] Заря наших лет, или Собрание упражнений в стихах и прозе Алексея и Якова Бибиковых. СПб., 1808.
18. Билевич Н.И. Картинная галерея светской жизни, или Нравы XIX столетия. М., 1833. Ч. 1, 2.
19. Билевич Н.И. Святочные вечера, или Рассказы моей тетушки. М., 1836. Ч. 1, 2.
20. Бобров С.С. Рассвет полночи, или Созерцание славы, торжества и мудрости порфироносных, браноносных и мирных Гениев России <...> в стихах и прозе опытов. СПб., 1804. Ч. 1–4.
21. [Бобылев Н.И.] Невский альбом. Опыты в стихах и прозе Н. Бобылева. СПб., 1838, 1839.

22. Бодянский О.М. Нашенские украинские сказки. М., 1835.
23. Болотов А.Т. Забавы живущего в деревне, или Собрание разных мелких нравоучительных, сатирических, натурологических и драматических, отчасти забавных сочинений, писанных в разные часы для пользы и удовольствия себя и другим людям, одним россиянином, сочинявшим некогда детскую философию и разные другие книги // РНБ. Ф. 89. № 64, Болотовы А.Т., П.А. и М.П. 152 л.).
24. Брант Л.В. Воспоминания и очерки жизни. СПб., 1839. Ч. 1, 2.
25. Брусилов Н.П. Безделки, или некоторые сочинения и переводы. СПб., 1803. Кн. 1.
26. Булгарин Ф.В. Картинки русских нравов. СПб., 1842.
27. Булгарин Ф.В. Очерки русских нравов. СПб., 1842.
28. Булгарин Ф.В. Полное собрание сочинений. СПб., 1839–1844. Т. 1–7.
29. Булгарин Ф.В. Сочинения. СПб., 1827–1828. Т. 1–5, ч. 1–10.
30. Булгарин Ф.В. Сочинения. СПб., 1830. Ч. 1–12.
31. Булгарин Ф.В. Сочинения. СПб., 1836. Ч. 1–3.
32. Бунина А.П. Сельские вечера. СПб., 1811.
33. [Бурнашев В.П.] Библиотека детских повестей и рассказов. СПб., 1837–1838. Ч. 1–4.
34. [Бурнашев В.П.] Детская больница. СПб., 1835.
35. [Бурнашев В.П.] Детская книжка на 1835 год. СПб., 1834.
36. [Бурнашев В.П.] Детский рассказчик, или Собрание повестей, сказок, рассказов и театральных пьесок. СПб., 1836. Ч. 1–2.
37. [Вельтман А.Ф.] Картины света. Энциклопедический живописный альманах на 1836/1837 год. М., 1836–1837. Ч. 1, 2.
38. Вельтман А.Ф. Повести. М., 1836.
39. Вельтман А.Ф. Повести. СПб., 1843.
40. Веневитинов Д.В. Сочинения. М., 1831. Ч. 2: Проза.
41. Веревкин Н.Н. [Рахманный]. Повести. СПб., 1836.
42. Веселая старушка, забавница детей, рассказывающая старинные были и небылицы. М., 1790.
43. Висковатов С.И. И моя лира. СПб., 1806.
44. Владиславлев В.А. Повести и рассказы. СПб., 1835. Ч. 1–2; 1838. Ч. 3–4.
45. Волконская З.А. Quatre nouvelles. М., 1819.

46. Вольф А. Рассказы Асмодея. М., 1839. Ч. 1, 2.
47. Галинковский Я.А. Корифей, или Ключ литературы. СПб., 1802–1807. Ч. 1–3, кн. 1–11.
48. Галинковский Я.А. Утренник прекрасного пола. СПб., 1807.
49. Ган Е.А. Сочинения Зенеиды Р-вой. СПб., 1843. Т. 1–4.
50. Гераков Г.В. Вечера молодого грека. СПб., 1802. Кн. 1.
51. Гераков Г.В. Герои русские за 400 лет. СПб., 1801.
52. Гераков Г.В. Для добрых. СПб., 1801. Ч. 1–2.
53. Гераков Г.В. Твердость духа русских. СПб., 1804. Кн. 1–3.
54. Глинка С.Н. Русские анекдоты. М., 1811. Ч. 1, 2; 1816. Ч. 1–3; 1822. Ч. 1–5.
55. Глинка С.Н. Русские исторические и нравоучительные повести. М., 1810.
56. Глинка С.Н. Собрание сочинений. М., 1817–1820. Ч. 1–12.
57. Глинка С.Н. Театр света, или Изображение достопамятных происшествий древних и новых времен, нравов и словесности. М., 1823–1824. Ч. 1–8.
58. Глинка Ф.Н. Лука да Марья. СПб., 1818.
59. Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий, или Иносказательных описаний в стихах и прозе. СПб., 1826.
60. Глинка Ф.Н. Письма к другу, содержащие в себе замечания, мысли и размышления о разных предметах, с присовокуплением исторического повествования: Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия. СПб., 1816–1817. Ч. 1–3.
61. Глинка Ф.Н. Подарок русскому солдату. СПб., 1818.
62. Гоголь Н.В. Арабески. СПб., 1835. Ч. 1, 2.
63. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. СПб., 1831–1832. Ч. 1, 2.
64. Гоголь Н.В. Миргород. СПб., 1835. Ч. 1, 2.
65. Гоголь Н.В. Сочинения. СПб., 1842. Т. 1–4.
66. [Гонорский Р.Т.] Опыты в прозе Р. Гонорского с присовокуплением двух сонетов, двух романсов и одной фантазии. Харьков, 1818.
67. Городчанинов Г.Н. Сочинения в стихах и прозе. Казань, 1816.
68. Городчанинов Г.Н. Сочинения и переводы в прозе и стихах. Казань, 1831.

69. Гребенка Е.П. Рассказы пирятинца. СПб., 1837.
70. Гребенка Е.П. Романы, повести и рассказы. СПб., 1847–1848. Т. 1–8.
71. [Грен А.Е.] Моей малютке. Книга в пользу воспитания детей. СПб., 1835.
72. [Грен А.Е.] Подарок нашим детям. СПб., 1840.
73. [Грен А.Е.] Рассказчик. Книга в пользу воспитания трех малюток, дочерей наших. СПб., 1842.
74. Грузинов И.Р. Были и повести. М., 1840.
75. Давыдов Д.В. Сочинения в стихах и прозе. СПб., 1840. Ч. 1–3.
76. Давыдов Н.В. Сцены на море. СПб., 1835.
77. [Даль В.И.] Были и небылицы Казака Луганского. СПб., 1838–1839. Кн. 1–4.
78. [Даль В.И.] Повести, сказки и рассказы Казака Луганского. СПб., 1846. Ч. 1–4.
79. [Даль В.И.] Русские сказки, из предания народного изустного на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейскому приуроченные и поговорками ходячими разукрашенные Казаком Владимировичем Луганским. Пяток первый. СПб., 1832.
80. Даль В.И. Солдатские досуги. СПб., 1843.
81. Данилов Н.Д. Я рисовал очерки. Рассказы улана. М., 1839. Кн. 1, 2.
82. Девушкины прогулки и молодкины увертки, или Лабиринт женских коварств. СПб., 1791.
83. Дедушкины прогулки, или Настоящие русские сказки. СПб., 1791.
84. Дедушкины прогулки, или Продолжение настоящих русских сказок. СПб., 1786.
85. Дмитриевский М.И. И то, и се, или Собрание сочинений в стихах и в прозе. М., 1838.
86. Дмитриевский М.И. Плоды уединения. М., 1802.
87. [Дмитриев В.В.] Ореады. Периодическое издание Василия Дмитриева. СПб., 1809. Ч. 1.
88. Друковцев С.В. Бабушкины сказки. М., 1778.
89. Друковцев С.В. Сава, ночная птица, повествующая русские сказки, из былей составленные. СПб., 1779.
90. [Дурова Н.А.] Повести и рассказы Александрова. СПб., 1839. Т. 1–4.
91. Ермичев А.И. Рассказы дяди Прокопия. СПб., 1836.
92. Жукова М.С. Вечера на Карповке. СПб., 1837–1838. Ч. 1, 2.
93. Жукова М.С. Повести. СПб., 1840.

94. Жуковский В.А. Сочинения в прозе. СПб., 1818, 1826.
95. Загоскин М.Н. Вечер на Хопре // Библиотека для чтения. 1834. Т. 3.
96. Загоскин М.Н. Повести. М., 1837. Ч. 1, 2.
97. Зеленецкий К.П. Четыре повести. М., 1837.
98. Зонтаг А.П. Повести для детей. М., 1835.
99. Зонтаг А.П. Повести и сказки для детей. СПб., 1832–1834. Ч. 1–3.
100. Зонтаг А.П. Собрание нравоучительных повестей. М., 1835.
101. Зубоскал, или Новый пересмешник, египетския сказки. Сочинение российское. СПб., 1791. Ч. 1–4.
102. Иванчин-Писарев Н.Д. Отечественная галерея с прибавлением некоторых других сочинений. М., 1832. Ч. 1, 2.
103. Измайлов В.В. Вечер, или Семейственная прогулка. М., 1796.
104. Измайлов В.В. Молодой философ. М., 1802.
105. Измайлов В.В. Московский бродяга // Российский музей, или Журнал европейских новостей. 1815. № 2.
106. [Иовский П.] Элизиум. Альманах на 1832 год / сочинение П. Иовского. М., 1832.
107. Ишимова А.И. История России в рассказах для детей. СПб., 1837–1840. Ч. 1–6.
108. Ишимова А.И. Рассказы старушки. СПб., 1839.
109. [Ишимова А.И.] Семейные вечера, или Собрание полезных и приятных рассказов для юношества. СПб., 1833. Ч. 1–4.
110. Каменский П.П. Повести и рассказы. СПб., 1838.
111. [Карамзин Н.М.] Аглая. М., 1794–1795. Кн. 1, 2.
112. Карамзин Н.М. Деревенские вечера. М., 1787.
113. Карамзин Н.М. Мои безделки. М., 1794. Ч. 1, 2. (М., 1797).
114. Карамзин Н.М. Разные повести. М., 1798. Ч. 1; 1803. Ч. 2.
115. Карамзин Н.М. Собрание сочинений. М., 1814. Т. 1–9. (М., 1820).
116. Карамзин Н.М. Сочинения. М., 1803–1804. Т. 1–8.
117. Карлгоф В.И. Повести и рассказы. СПб., 1834. Ч. 1, 2.
118. Квитка Г.Ф. Малороссийские повести. М., 1834–1837. Кн. 1, 2.
119. Ковальков А.И. Плод сердца, полюбившего истину. Российское сочинение. М., 1811.
120. Ковальков А.И. Мистические творения. Орел, 1815. Ч. 1, 2.
121. [Кони И.Ф.] Повести. Сочинения девицы Юрьевой. М., 1837.
122. Коншин Н.М. Две повести. СПб., 1833.

123. [Коптев А.А.] Подарок милым сестрам Вар. Але. Шул. и Вар. Але. Каф. в день их именин. М., 1807.
124. [Корнилович А.О., Сухоруков В.Д.] Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 год. СПб., 1824.
125. [Корсаков П.А.] Русский Пустынник, или Наблюдатель отечественных нравов. СПб., 1817. № 1–26.
126. Корф Ф.Ф. Повести. СПб., 1838.
127. Крестьянские сказки, или Двенадцать вечеров для препровождения праздного времени. М., 1790.
128. Кричевская Л.Я. Две повести. Коринна. Эмма. М., 1827.
129. Кричевская Л.Я. Мои свободные минуты. Харьков, 1817–1818. Кн. 1, 2.
130. Кронеберг И.Я. Амалтея, или Собрание сочинений и переводов, относящихся к изящным искусствам и древней классической словесности. Харьков, 1825–1826. Ч. 1, 2.
131. [Кронеберг И.Я.] Брошюрки. Харьков, 1830–1833. № 1–10.
132. Кронеберг И.Я. Минерва. Харьков, 1835. Ч. 1–4.
133. Кропотов А.Ф. [А.К.] Ландшафт моих воображений. СПб., 1803.
134. [Кропотов А.Ф.] Демокрит. СПб., 1815. Кн. 1–6.
135. [Кропотов А.Ф.] Пантеон славных российских мужей. СПб., 1817. № 1–12.
136. Кропотов А.Ф. Чрезвычайные происшествия. Угнетенная добродетель, или Поросянок в мешке. Русское сочинение. СПб., 1809. (2-е изд.: В прозе и в стихах. Русское сочинение. СПб., 1831).
137. Крылов И.А. Почта духов. М., 1789. Ч. 1–2. (СПб., 1802).
138. Кузмичев Ф.С. Азбука для малых детей. М., 1836.
139. Кузмичев Ф.С. Ночи сумасброда, или Фантастические чудеса в явлениях. М., 1844.
140. Кузмичев Ф.С. Сто двадцать сказок и басен. М., 1841. Ч. 1–6.
141. Кукольник Н.В. Анекдоты // Искусство Ленинграда. 1991. № 1.
142. Кукольник Н.В. Повести и рассказы. СПб., 1843. Т. 1–2.
143. [Кукольник Н.В.] Сказка за сказкой. СПб., 1841–1844. Т. 1–4.
144. Кулжинский И.Г. Малороссийская деревня. М., 1827.
145. Кулжинский И.Г. Эмерит. М., 1836.
146. Курганов Н.Г. Письмовник, содержащий в себе науку российско-го языка со многим присовокуплением разного учебного и полезно-забавного вещества. СПб., 1769.

147. Кюхельбекер В.К. Зоровавель. СПб., 1836 (1-я глава «Русского Декамерона 1831 года»).
148. Лажечников И.И. Первые опыты в прозе и стихах. М., 1817.
149. [Ланская Е.И.] *Mélanges littéraires dédiés à l'indulgence*. SPb., 1830. V. 1, 2, № 1–8.
150. Левшин В.А. Вечерние часы, или Древняя сказка Славян Древлянских. М., 1787–1788. Ч. 1–6.
151. Левшин В.А. Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие оставшиеся через пересказывание в памяти приключений. М., 1780–1783. Ч. 1–10.
152. Лекарство от задумчивости и бессонницы, или Настоящая русская сказка. СПб., 1786.
153. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. СПб., 1840. Ч. 1, 2. (СПб., 1841).
154. Лисицина М.А. Стихи и проза. 1826–1829. М., 1829.
155. Литвинов В.И. Уединенные часы пустынного в хижине, или Собрание сочинений и переводов, взятых из лучших мест Оссияна и Овидия. М., 1815.
156. Лопухин И.В. Духовный рыцарь, или Ищущий премудрости. М., 1817.
157. Лоцманов А.В. Переводы и сочинения в прозе. М., 1823.
158. Лутковский Н.П. Анекдоты // Санкт-Петербургский вестник. 1831. № 4, 6.
159. Лутковский Н.П. Четыре вымысла. СПб., 1834.
160. [Львов В.В.] Красное яичко для детей. М., 1831.
161. Львов П.Ю. Достопамятные повествования о великих государях и знаменитых боярах XVII века. М., 1821.
162. Львов П.Ю. Храм славы российских ироев от времен Гостомысла до царствования Романовых. СПб., 1803.
163. Львов Ф.П. Часы свободы в молодости. СПб., 1831. Ч. 1, 2.
164. Любецкий С.М. [X] Вечера на кладбище. Оригинальные повести из рассказов могильщика. М., 1837. Ч. 1–3.
165. Любецкий С.М. [SS] Русская Шехерезада. Повести, изданные SS. М., 1836. Ч. 1–3.
166. [Макаров П.И.] Сочинения и переводы Петра Макарова. М., 1817. Т. I, II.

167. Макаров М.Н. [Макарий Быстрицкий] Московские рассказы о бедных. М., 1840.
168. Макаров М.Н. Повести из русских народных преданий. М., 1834.
169. Макаров М.Н. Русские предания. М., 1838–1840. Кн. 1–3.
170. [Малиновский В.Ф.] Осенние вечера. СПб., 1803. № 1–8.
171. Марков М.А. Мечты и были. СПб., 1838. Ч. 1–3.
172. Машков П.А. Повести. СПб., 1833–1835. Ч. 1–5.
173. Мельгунов Н.А. Путевые очерки // Московский наблюдатель. 1836. Ч. 8, кн. 9–10.
174. Мельгунов Н.А. Рассказы о былом и небывалом. М., 1834. Ч. 1, 2.
175. [Муравьев М.Н.] Обитатель предместия. Периодические листы I Пятница Августа 2 1790 года, II Пятница Августа 9 1790 года. [СПб., 1790.]
176. [Муравьев М.Н.] Берновские письма. [СПб., 1793.]
177. [Муравьев М.Н.] Обитатель предместия и Эмилиевы письма. Сочинение М.Н. Муравьева. СПб., 1815.
178. Муравьев М.Н. Опыты истории, писем и нравоучения. СПб., 1796.
179. [Муравьев М.Н.] Опыты истории, словесности и нравоучения. Сочинения Михаила Никитича Муравьева, изданные по его кончине. СПб., 1810. Ч. 1, 2.
180. [Муравьев М.Н.] Полное собрание сочинений Михаила Никитича Муравьева. СПб., 1819. Ч. 1, 2; 1820. Ч. 3.
181. [Муравьев М.Н.] Разговоры мертвых. [СПб., 1790.]
182. [Муравьев М.Н.] Эмилиевы письма – Тетрадь для сочинений. [СПб., 1790.]
183. Мурзина А.П. Распускающаяся роза, или разные сочинения в прозе и стихах. М., 1799.
184. Нарезный В.Т. Новые повести. СПб., 1824. Ч. 1–3.
185. Нарезный В.Т. Славенские вечера. СПб., 1809. (2-е изд.: СПб., 1826. Ч. 1, 2).
186. Наумова А.А. Уединенная муза Закамских берегов. М., 1819.
187. [Нахимов А.Н.] Сочинения Акима Нахимова в стихах и прозе, напечатанные по смерти его. Харьков, 1815.
188. Неведомский Н.В. Воин-поэт. М., 1819.
189. Никитин А. Были. М., 1837. Ч. 1, 2.
190. Никитин А. Повести. М., 1835. Ч. 1, 2.

191. Никитин А. Сочинения и переводы в стихах и прозе. СПб., 1818.
192. Никонов В.Я. Рассказы Двинянина, или Отрывки из записок путешественника. СПб., 1827.
193. Ниркомский. Повести. СПб., 1838.
194. Новиков И.В. Похождение Ивана гостиного сына, и другие повести и сказки. СПб., 1785–1786. Ч. 1, 2.
195. Одоевский В.Ф. Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринеем Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным. СПб., 1833.
196. Одоевский В.Ф. Русские ночи // Одоевский В.Ф. Сочинения. СПб., 1844. Ч. 1.
197. Одоевский В.Ф. Сказки и рассказы дедушки Ириней. СПб., 1889.
198. Одоевский В.Ф. Сочинения. СПб., 1844. Ч. 1–3.
199. Одоевский В.Ф. Четыре аполога. М., 1824.
200. Озерцовский Я.П. Повесть и быль. СПб., 1840.
201. Ознобишин Д.П. Арабески, или Собрание восточных повестей // Ознобишин Д.П. Стихотворения. Проза : в 2 кн. М., 2001. Кн. 2 (полностью не опубликован, писарская копия: РО ИРЛИ. Ф. 213. № 46. 82 л.).
202. Олин В.Н. Рассказы на станции. СПб., 1839. Ч. 1, 2.
203. Орлов А.А. Сказки: Чертовы ночи, или Новое не любо не слушай, а врать не мешай. М., 1833.
204. Орлов Я.В. Мое отдохновение, для отдыха другим сочиненное. Нижний Новгород, 1799.
205. [Осипов Н.П.] Что-нибудь от безделья на досуге. СПб., 1798. № 1–26.
206. Павлов А.А. Повести из событий русской старины. М., 1839. Ч. 1–4.
207. Павлов Н.Ф. Новые повести. СПб., 1839.
208. Павлов Н.Ф. Три повести. СПб., 1835.
209. Перевошиков В. Опыты. Дерпт, 1822.
210. [Петров А., Бубнов Г.] Весенние цветы, подарок для светлого праздника на 1830 год. М., 1830.
211. Победоносцев П.В. Наставление ума и сердца к истине и добродетели. М., 1803. Ч. 1–3.
212. Победоносцев П.В. Плоды меланхолии, питательныя для чувствительного сердца. М., 1796. Ч. 1, 2.

213. Повествователь русских сказок и продолжение повествователя русских сказок. М., 1787. Ч. 1, 2.
214. Погодин М.П. Повести. М., 1832. Ч. 1–3.
215. Погорельский Ант. [Перовский А.А.] Двойник, или Мои вечера в Малороссии. СПб., 1828. Ч. 1–2.
216. Полевой Н.А. Византийские легенды. М., 1841.
217. Полевой Н.А. Мечты и жизнь. Были и повести. СПб., 1833–1834. Ч. 1–4.
218. Полевой Н.А. Повести и литературные отрывки. М., 1829–1830. Ч. 1–6.
219. Полевой Н.А. Повести Ивана Гудошника. СПб., 1843. Ч. 1, 2.
220. Полевой Н.А. Святочные рассказы. СПб., 1826.
221. [Полевой Н.А., Полевой Кс.А.] Новый живописец общества и литературы. М., 1832. Ч. 1–6.
222. Попов М.И. Досуги, или собрание сочинений и переводов. СПб., 1772. Ч. 1, 2.
223. Попов М.И. Славенския древности, или Приключения славенских князей. СПб., 1770–1771. Ч. 1–3.
224. Поспелова М.А. Лучшие часы моей жизни. М., 1798.
225. Поспелова М.А. Некоторые черты природы и истины, или оттенки мыслей и чувств моих. М., 1801.
226. Протопопов А.П. Волшебные сказки, изданные Юркою Трынковенко в 1225 году от сотворения мира. М., 1836.
227. Протопопов А.П. Повести покойного Грицко. Изданы другом его П-мъ. М., 1836.
228. Протопопов А.П. Русские повести и рассказы. М., 1834. Ч. 1–3.
229. Протопопов В.М. К чему может служить досужное время? или Собрание сочинений и переводов в прозе и стихах. М., 1789.
230. Протопопов В.М. Лабиринт волшебства, или Удивительные приключения восточных принцев. М., 1786.
231. Пустельгин. Три повести. СПб., 1837.
232. Пучкова Е.Н. Первые опыты в прозе. М., 1812.
233. [Пушкин А.С.] Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П. СПб., 1831.
234. Росляков И. Мечты воображения. Смоленск, 1802.
235. Ростопчина Е.П. Очерки большого света. СПб., 1839.
236. Русанов Ф.А. Русские простонародные рассказы. М., 1842.

237. [Рябинин П.П., Комиссаров Д.Д.] Северные семена на 1831 год. Собрание прозы и стихотворений Петра П. Рябинина и Дмитрия Д. Комиссарова. М., 1831.

238. [Селиванов И.В.] Повести безумного. М., 1834.

239. Сенковский О.И. Петербургские нравы // Сенковский О.И. Собрание сочинений. СПб., 1858. Т. 5.

240. Сенковский О.И. Собрание сочинений. СПб., 1858. Т. 4–5.

241. Сенковский О.И. Фантастические повести и рассказы барона Брамбеуса. СПб., 1840. Ч. 1–3.

242. Сенковский О.И. Фантастические путешествия барона Брамбеуса. СПб., 1833.

243. Серебренников В.С. Три безделки. М., 1838.

244. [Сизов Д.] Утренняя звезда. Литературный альманах, составленный из сочинений Дмитрия Сизова. М., 1831.

245. Скобелев И.Н. Беседа русского инвалида, или Новый подарок товарищам. СПб., 1838. Ч. 1, 2.

246. Скобелев И.Н. Переписка и рассказы русского инвалида. СПб., 1838. Ч. 1, 2.

247. Скобелев И.Н. Старые анекдоты русского инвалида // Библиотека для чтения. 1834. Т. 12, № 4.

248. Смирновский П.С. Повести и рассказы. СПб., 1838.

249. Соколовский В.И. Рассказы сибиряка. М., 1835.

250. [Соловьев Ф.Н.] Метеор. Альманах на 1831 год, изданный Федором Соловьевым. М., 1831.

251. Сомов О.М. Были и небылицы. М., 1984.

252. Станевич Е.И. Собрание сочинений в стихах и прозе. СПб., 1805.

253. Старичок-весельчак, рассказывающий давние московские были. СПб., 1815.

254. Степанов А.Н. Повести и путешествие в Маймачин. СПб., 1834. Ч. 1, 2.

255. Страхов Н.Н. Мои петербургские сумерки. СПб., 1810. Ч. 1, 2.

256. Страхов Н.Н. Сатирический вестник, удобопоспособный наморщивать чело старичков, забавлять и купно научать молодых барынь, девушек, шеголей, вертопрахов, волокит, игроков и прочего состояния людей. М., 1790–1792. Ч. 1–9.

257. Строев В.М. [В.В.В.] Сцены из петербургской жизни. СПб., 1835 (1837).

258. Струйский Н.Е. Сочинения. В стихах и в прозе. СПб., 1790. Ч. 1.
259. Сумароков П.И. Повести и рассказы. М., 1837–1838. Ч. 1–4.
260. Тепляков А. Повести о том, о сем, а больше ни о чем. М., 1836.
261. Тимофеев А.В. Опыты. СПб., 1837. Ч. 1–3.
262. Тимофеев П. Русские сказки. М., 1787.
263. Тополя К. Чари, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских. М., 1837.
264. Ушаков В.А. Досуги инвалида. М., 1832–1835. Ч. 1–3.
265. Федоров Б.М. Вечерние рассказы. Собрание повестей и преданий. СПб., 1829.
266. Федоров Б.М. Виолетта, или Феины сказки. СПб., 1841.
267. Филимонов В.С. К праху моего друга. Проза. М., 1809.
268. Филимонов В.С. Проза и стихи. М., 1822. Ч. 1, 2.
269. Философов М. Сочинения и переводы в стихах и прозе. М., 1819.
270. Фоминский Ф.И. Новая Аглая, или юные чувства души и сердца. М., 1831.
271. Фонвизин Д.И. Друг честных людей, или Стародум // Собрание оригинальных драматических сочинений и переводов Д.И. Фонвизина: в 3 ч. М., 1830. Ч. 2.
272. Фукс Е. Собрание разных сочинений. СПб., 1827.
273. Черников В.В. [Невский В.] Вечерние рассказы. СПб., 1839.
274. Чулков М.Д. Пересмешник, или Славенские сказки. М., 1766–1768. Ч. 1–4; 1789. Ч. 5.
275. Шаликов П.И. Мысли, характеры и портреты. М., 1815.
276. Шаликов П.И. Повести. М., 1819.
277. Шаликов П.И. Сочинения. М., 1819. Ч. 1, 2.
278. Цевница. На 1837 год. Сочинение Шаршавого. СПб., 1837.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Циклизация в русской сентиментальной прозе 1790-х гг.	23
Циклизация в условиях кружковой коммуникации 1800–1810-х гг.....	59
Универсальное целое ансамбля в русской романтической прозе 1820–1830-х гг.	98
Заключение.....	145
Библиография русского прозаического цикла и сборника конца XVIII – первой трети XIX в.	149

Учебное издание

КИСЕЛЁВ Виталий Сергеевич

**ЦИКЛИЗАЦИЯ В РУССКОЙ ПРОЗЕ
КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.**

Учебное пособие

Редактор Е.Г. Шумская
Оригинал-макет А.И. Лелоюр
Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано к печати 18.01.2019 г. Формат 60×84^{1/16}.

Бумага для офисной техники. Гарнитура Times.

Печ. л. 10,2. Усл. печ. л. 9,5.

Тираж 100 экз. Заказ № 3376

Отпечатано на оборудовании
Издательского Дома
Томского государственного университета
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36
Тел. 8+(382-2)–52-98-49
Сайт: <http://publish.tsu.ru>
E-mail: rio.tsu@mail.ru

ISBN 978-5-94621-781-1



9 785946 217811