

Жанровая дефиниция произведений Достоевского

Ирина Аврамец

Allika 1–3, Tartu, Estonia

e-mail: avramets@ut.ee

Abstract. On the definition of genre of Dostoevsky's works. The article mostly addresses Dostoevsky's own definitions of genres of his works, either explicated in the texts (subtitles, prefaces) or contained in the writer's letters; or rather the relationship between the scholarly strategies of defining genres and the writer's own view, as evidenced by subtitles which, in some sense, are part of the text (in nearly, but not precisely, the same way as the titles themselves are). The writer's own definitions, then, can be regarded as possible objects of the scholarly interpretation. Agreement, or lack thereof, between the author's and the scholars' definitions may be due both to similarity vs dissimilarity between the definition standards inherent in the respective epochs and to specific interpretation aspects. In the latter case, agreement is more common in studies focusing on vastly different problems unrelated to genre, whereas disagreement is more frequent in studies concerned with the genres of Dostoevsky's works. One of the reasons why his own definitions must be critically revisited is that certain titles of his works can be basically viewed as subtitles or genre definitions insofar as they in some way define the variety of the text regardless of the underlying criterion: narrative, "discourse", type of source, genre, or genre variety. Indeed, both these subtitles and, sometimes, the writer's own genre definitions turn out to be pretense, an imitation of "standard" subtitles or genre definitions, respectively. Titles themselves sometimes look like subtitles, thus "exposing the device" and demonstrating this mimicry not merely by violating semantic and syntactic relations in the case of subtitles (sign/name/title/ subtitle and virtual reference/"reality" of text — and relationships such as those between title and subtitle; title and the principal text; and subtitle and principal text), but also by the fact that their position is "marked". Dostoevsky not just failed to follow his own "final genre definitions" within the text, as reflected in the subtitles, and not just changed them repeatedly in his letters,

but in the official documents, too, he sometimes defined genres in a way which did not agree with either the subtitles or his own definitions given in his letters.

Dostoevsky frequently changed the genre definitions not merely during his work on a text, which would be only natural, and not merely many years after it had been completed, published, revised, and republished (which might be ascribed to memory errors), but also shortly after the completed manuscript had been shipped to the publishers or after the text had been published or republished. While the logic underlying these changes must be studied and interpreted, it is evident that the scholars are often unable to accept the author's own "final genre definitions" both because these are often unavailable in subtitles, and because of the "Proteic" nature of their use by the writer in various contexts.

В предлагаемой статье речь пойдет преимущественно об авторских жанровых дефинициях, либо эксплицированных в тексте (подзаголовков, предисловие), либо рассеянных в письмах писателя, точнее, — о соотношении исследовательской стратегии жанровой дефиниции с авторской. Очевидно, что исследователь может как солидаризироваться в этом вопросе с автором, так и "противоречить" ему, поскольку авторские жанровые наименования зависят от самых разнородных причин, среди которых стремление к максимально адекватной характеристике типа произведения, как бы спрессованной в однозначном слове-термине, явно не всегда стоит на первом месте.

Поскольку нас интересует главным образом поэтика новеллы Достоевского, начнем с рассмотрения вопроса о правомерности употребления в данном случае самого термина "новелла". Тот факт, что Достоевский, снабжавший почти все свои произведения подзаголовками, определявшими их жанровую принадлежность (или же "мимикрировавшими" под жанровые дефиниции, о чем речь пойдет дальше), ни разу при этом не употребил слово "новелла", на наш взгляд, не является препятствием для применения этого термина по отношению к отдельным произведениям малой прозы писателя¹.

¹ Как полагает автор монографии, посвященной системе жанров Достоевского, "выделение такого жанра у Достоевского не то что спорно — просто неверно <...> Достоевский не "опуцал" новеллу как жанр и новелл не писал" (Захаров 1985: 7). Поскольку в этой работе основанием для «выделения типологических рядов взяты жанровые определения самого Достоевского» (там же), что, как мы попытаемся показать, просто невозможно осуществить по целому ряду причин,

Во-первых, авторская жанровая дефиниция, отраженная в подзаголовке, является в определенном смысле частью текста (так же — хотя и в ином ключе — как и само заглавие), тем самым становясь возможным объектом исследовательской рефлексии. Примеры несовпадения (или совпадения) авторского жанрового наименования с исследовательским могут быть обусловлены как различием (или совпадением) между нормами жанровых дефиниций, принятыми в эпоху создания текста, и нормами, имеющимися в момент его исследовательской интерпретации, — так и самим аспектом рассмотрения текста. В последнем случае, как правило, совпадения встречаются в работах, посвященных самым различным, но не связанным с проблемой жанра, вопросам, тогда как несовпадения чаще встречаются в исследованиях, затрагивающих проблему жанровой природы текста. Что же касается жанровых определений применительно к произведениям так называемой малой прозы, то сама нечеткость границ между ними (отсутствие явных различительных признаков у повести, рассказа и новеллы) приводят к тому, что зачастую становится неизбежным “исследовательский произвол”.

Во-вторых, многие жанровые определения Достоевского дают основание предположить их отнюдь не терминологическую, а скорее метафорическую природу. Так, вряд ли возможно иначе квалифицировать такие подзаголовки Достоевского, как “петербургская поэма” (“*Двойник*”), “сентиментальный роман” (“*Белые ночи*”), и “фантастический рассказ” (“*Кроткая*”).

Определение повести “*Двойник*” “петербургской поэмой” под-ключает это произведение к гоголевской традиции, ориентируя

то ограничимся указанием на то, что Достоевский и новеллы Э. По называл рассказами (Достоевский 1979: 19; 88–89). Неупотребление (или употребление в ином значении) писателем или поэтом того или иного термина не свидетельствует о том, что и исследователи должны следовать его примеру, иначе им придется отказаться и от изучения жанров Достоевского, поскольку, по словам того же автора, “в языке Достоевского нет слова “жанр” в современном значении. “Жанр” был для него искусствоведческим термином” (там же: 23). Разумеется, автор монографии и не отказывается: “Отсутствие слова “жанр” отнюдь не значит, что в его художественном мышлении нет этой категории. Жанр был для Достоевского не абстрактным, а конкретным понятием: романом, повестью, поэмой, рассказом” (там же). Не берясь судить о том, что “ощущал” или воспринимал в качестве конкретного понятия Достоевский, мы употребляем термин “новелла” по отношению к определенным произведениям писателя на основании того, что анализ их композиционно-сюжетной структуры позволяет именно таким образом определить их жанр (см.: Аврамец 1987, 1988, 1990, 1990а, 1995).

читателя на восприятие “поэмы” “*Двойник*” сквозь призму “поэмы” “*Мертвые души*”. Правда, этот подзаголовок появляется лишь во второй редакции “*Двойника*”, в издании 1866 года, тогда как в первом издании (в журнальной редакции 1846 года) фигурировал подзаголовок “Приключения господина Голядкина”, но факт соотносительности “*Двойника*” в сознании Достоевского и его современников именно с “поэмой” Гоголя еще в 1846 году косвенно подтверждается в письме писателя к брату от 1 февраля, в день выхода номера “Отечественных записок”, где был опубликован “*Двойник*”: “Наши говорят, что после “*Мертвых душ*” на Руси не было ничего подобного <...> Тебе он понравится даже лучше “*Мертвых душ*”, я это знаю” (Достоевский 1985: 28(1); 118).

Уникальное для Достоевского определение “сентиментальный роман” дано им только “*Белым ночам*”, и уже сама нерегулярность подзаголовка (почему, в таком случае, не названы “сентиментальными романами” “*Бедные люди*”, “*Хозяйка*”, “*Униженные и оскорбленные*”?), а также сравнительно небольшой объем текста (40 стр.), который заставляет большинство критиков и исследователей, игнорируя авторскую “жанровую дефиницию”, называть произведение “повестью”, — позволяют предположить некоторую игру слов: название “сентиментальный роман” относится не столько к тексту как разновидности литературного жанра, сколько к описываемой в этом тексте ситуации. Иными словами, мы имеем дело с определением не столько типа знака (если рассматривать текст как знак), сколько типа денотата (или, если угодно, типа “виртуального референта”).

Что же касается наименования “фантастический рассказ” по отношению к “*Кроткой*”, то определение “фантастический” (объективно уместное по отношению к “*Сну смешного человека*” или, скажем, к такому произведению, как “*Бобок*”, который фантастическим как раз не назван, не говоря уж о “*Двойнике*” или “*Крокодиле*”!), — учитывая невозможность для читателя воспринимать описываемые в этом произведении события как фантастические в привычном значении этого слова, — можно понять и счесть оправданным, лишь благодаря предисловию к “*Кроткой*” (“От автора”), о котором мы подробнее будем говорить ниже, а также в контексте многочисленных высказываний Достоевского о “фантастическом реализме”². Отсутствие в

² Подробнее об этом см.: Соркина 1969, Газер <Белобровцева> 1972, Захаров 1974.

данном случае таких необходимых для термина качеств, как недвусмысленность и регулярность, как бы бросает тень и на слово “рассказ”, и не случайно в исследовательской литературе “Кроткая” именуется, как правило, повестью.

Необходимость критического отношения к авторским жанровым наименованиям подтверждается и тем обстоятельством, что некоторые заглавия произведений Достоевского выполняют, в сущности, функцию подзаголовка или жанровой дефиниции, поскольку они как бы определяют разновидность текста (неважно, по какому принципу: тип наррации, “дискурса”, тип источника текста, жанр, жанровый подвид), при этом — именно “как бы”, так как и подзаголовки писателя, а в некоторых случаях и жанровые определения, на наш взгляд, лишь “мимикрируют”, делают вид, что они — жанровые определения или “нормальные” подзаголовки, причем, зачастую делают это откровенно и намеренно плохо, т.е. непохоже. Заглавия же “подзаголовочного” типа еще более “обнажают прием”, демонстрируя эту мимикрию не только нарушением семантических и синтаксических связей (соотношение знака/имени/названия/заглавия/подзаголовок и денотата/виртуального референта/“реальности” текста — и соотношение между заглавием и подзаголовком, заглавием и основным текстом, подзаголовком и основным текстом), как в случае подзаголовков, но и самим фактом нахождения на месте названия:

Таблица 1

Заглавия	Подзаголовки/жанровые определения
“Роман в десяти тисъмах”	~ “Роман в четырех частях с эпилогом” (“Униженные и оскорбленные”, а также почти все романы “пятикнижия”)
“Скверный анекдот”	~ “Фантастический рассказ” (“Кроткая”, “Сон смешного человека”) ~ “Сентиментальный роман” (“Белые ночи”) ~ “Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже” (“Крокодил”) ~ “Происшествие необыкновенное” (“Гужая жена и муж под кроватью”) ~ <или же, согласно первому изданию: “Уличная сцена” (“Гужая жена”), “Происшествие необыкновенное” (“Ревнивый муж”)>

“Записки из Мертвого дома”,

“Записки из подполья”

“Зимние заметки о летних впечатлениях”

- ~ “Из записок неизвестного” (“Честный вор” <в журнальной редакции 1848 г. заглавие было иным, более “подзаголовочным”: “Рассказы бывшего человека. (Из записок неизвестного). I. Отставной. II. Честный вор>”, “Елка и свадьба”, “Село Степанчиково и его обитатели”),
- ~ “Из записок молодого человека” (“Игрок”),
- ~ “Записки одного лица” (“Бобок”).

Таким образом, заглавия и подзаголовки как бы меняются своими местами. Особенно наглядно это демонстрирует история издания “Крокодила”: в журнальном издании текст имеет заглавие “Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже”, при перепечатке же его в Собрании сочинений (в том же году, в 1865) Достоевский дает новое название, “Крокодил”, перенеся прежнее название в подзаголовок (Кийко 1973: 5; 393).

Следует указать, что произведения Достоевского можно разделить на несколько типов по наличию/отсутствию жанрового (условно говоря) определения — “рассказ”, “повесть”, “поэма” или “роман”, — по наличию/отсутствию еще более условных определений источников текста — “записки одного лица”, “из записок неизвестного”, “из воспоминаний мечтателя”, “из записок молодого человека”, “из мордасовских летописей”, “из неизвестных мемуаров”. Очевидно, что при таком подходе можно выделить 4 основных типа текстов:

1. тексты с авторской жанровой дефиницией и с определением источника;
 2. тексты с авторской жанровой дефиницией, но без определения источника;
 3. тексты без авторской жанровой дефиниции, но с определением источника;
 4. тексты без того и другого.
- К первому типу относятся такие произведения, как “Белые ночи. Сентиментальный роман. (Из воспоминаний мечтателя.)”, “Игрок. Роман. (Из записок молодого человека.)” (всего 2);

- ко второму — “Бедные люди. Роман”, “Двойник. Петербургская поэма”, “Господин Прохарчин. Рассказ”, “Хозяйка. Повесть”, “Слабое сердце. Повесть”, “Униженные и оскорбленные. Роман в четырех частях с эпилогом”, “Скверный анекдот. Рассказ”, “Преступление и наказание. Роман”, “Идиот. Роман в четырех частях”, “Вечный муж. Рассказ”, “Бесы. Роман в трех частях”, “Подросток. Роман”, “Кроткая. Фантастический рассказ”, “Сон смешного человека. Фантастический рассказ” и “Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом” (всего 15);
- к третьему — “Честный вор. (Из записок неизвестного.)”, “Елка и свадьба. (Из записок неизвестного.)”, “Маленький герой. (Из неизвестных мемуаров.)” (разумеется, если учитывать первоначальный вариант, то это произведение, названное Достоевским “Детская сказка”, следует отнести к четвертому типу, пополнив одновременно приведенный в первой таблице список заглавий “подзаголовочного” типа), “Дядюшкин сон. (Из мордасовских летописей.)”, “Село Степанчиково. Из записок неизвестного” и “Бобок. Записки одного лица” (всего 6);
- к четвертому — “Роман в девяти письмах”, “Петербургская летопись” (очевидно, что нехудожественные жанры следует рассматривать особо, в том числе и в вопросах, связанных с поэтикой их заглавий и подзаголовков, но для нас в данном случае важно продемонстрировать перекличку заглавий между собой, а также перекличку заглавий и подзаголовков), “Ползунков”, “Неточка Незванова” (в журнальном издании 1849 имелся года подзаголовок “История одной женщины”), “Записки из Мертвого дома”, “Зимние заметки о летних впечатлениях”, “Записки из подполья” (всего 7).

Как видно, за рамками этой классификации остались два текста, снабженные подзаголовками, представляющими собой краткую характеристику описываемых в тексте событий: “Чужая жена и муж под кроватью. (Происшествие необыкновенное.)” (или, как уже говорилось выше, “Чужая жена. (Уличная сцена.)” и “Ревнивый муж. (Происшествие необыкновенное.)”) и “Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже”. Что касается последнего, то он вообще отличается от всех остальных текстов, поскольку содержит в себе (помимо и без того двойного подзаголовка!) еще и “подподзаголовок”: “Справедливая повесть о том, как один господин, известных лет и известной наружности,

пассажным крокодилом был проглочен живьем, и что из этого вышло”. Собственно говоря, наличие здесь слова “повесть” дает основание причислить весь текст к первому типу, если взять за основу журнальный вариант, где был указан и “источник” текста: “Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже, справедливая повесть <...> Семеном Стрижовым доставлено”. Если же рассматривать переработанный вариант, включенный Достоевским в Собрание сочинений 1865 года и ставший окончательным для последующих переизданий, то его можно, хотя и с оговорками, отнести ко второму типу. Что же касается текста “*Чужая жена и муж под кроватью*”, то, как отмечает комментатор, “оба эти рассказа <т.е. “*Чужая жена*” и “*Ревнивый муж*”, — *И. А.*>, по-видимому, должны были входить в цикл “Из записок неизвестного”, о чем свидетельствуют первоначальные варианты рассказов, связывающие их с “*Елкой и свадьбой*” <...>, а также единый для этих произведений образ повествователя” (Соломина 1972: 479). Таким образом, похоже, что и этот текст, если и не вписывается в нашу классификацию прямо, то тяготеет к ее третьему типу.

Итак, вне зависимости от того, учитываем ли мы первоначальный, журнальный вариант текста, или исходим из окончательной редакции, включаем или не включаем “нехудожественные” произведения (“*Петербургская летопись*”, “*Записки из Мертвого дома*” и “*Зимние заметки о летних впечатлениях*” — при том, что последний текст был, как будет указано ниже, назван Достоевским рассказом, а предпоследний — романом), — соотношение между максимальным и минимальным классами текстов сохраняется: наиболее продуктивен второй тип (15), наименее — первый (2); третий и четвертый располагаются посередине (6 и 7 соответственно), причем, если рассматривать только художественные произведения, то следует считать третий тип более “репрезентативным”, нежели четвертый (6 и 4).

Казалось бы, приведенная классификация свидетельствует лишь о том, что Достоевский, следуя распространенной в его время литературной традиции, предпочитает снабжать свои произведения жанровыми определениями, а также подзаголовками, указывающими заведомо мнимые источники текста³. Но,

³ Ср.: В. А. Соллогуб — “Тарангас. (Путевые впечатления)”, 1840; Говорилин <А. Я. Кульчицкий> — “Необыкновенный поединок. (Романтическая повесть)”, 1845; А. В. Дружинин — “Полинька Сакс. (Пролог в двух письмах)”, 1847;

как мы постарались показать выше, “хиастический” характер соотношения заглавий и подзаголовков, заглавий и авторских жанровых определений, подзаголовков и авторских жанровых определений — не позволяет остановиться на такой интерпретации картины. Включение же в состав заглавия квазижанровых определений вообще является универсальной традицией⁴ и поэтому невозможно без учета иных, более убедительных свидетельств возводить эту особенность заглавий Достоевского к каким бы то ни было литературным примерам. Так, “*Роман в девяти письмах*” назван таким образом явно с учетом появившихся в 1830–1840-х годах рассказов, в заглавие которых входило слово “роман”⁵. Наличие в “романе” Достоевского определенных аллюзий на “*Евгения Онегина*” позволяет предположить пародийную соотнесенность заглавия “*Романа в девяти письмах*”,

Н. Станицкий <А. Я. Панаева> — “Семейство Тальниковых. (Записки, найденные в бумагах покойницы)”, 1848; Я. П. Бутков — “Невский проспект, или Путешествие Нестора Залетаева. (Повесть)”, 1848.

⁴ Ср., например: поэма Данте “*Божественная комедия*” (как известно, первым назвал “*Комедию*” Данте «божественной» Боккаччо, но первое издание текста с новым заглавием было осуществлено лишь в 1555 г.; как писал С. Кржижановский: “Вполне законная литературная традиция позволяет отвечать заглавие от автора к автору. Получаются ряды: “*Комедия*” (Данте) — “*Божественная комедия*” (дантески) — “*Небожественная комедия*” (Словацкий) — “*Человеческая комедия*” (Бальзак) — “*Комедия человечества*” (Мадач) — и т.д.” (Кржижановский 1931: 26)), трагедия (или драма) Шекспира “*Зимняя сказка*”, рассказы В. Ф. Одоевского “*Пестрые сказки*” (полное название — “*Пестрые сказки с красным словом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою*”), водевиль П.И. Григорьева “*Петербургский анекдот с жильцом и домохозяином*”, “*Современная идиллия*” Салтыкова-Щедрина, повесть Герцена “*Легенда*” и т.п. Что касается слова «записки» в составе заглавий (и тем более — подзаголовков!), то оно встречается у очень многих русских (и не только русских — ср. “*Посмертные записки Пиквикского клуба*” Диккенса) писателей первой половины — середины XIX века применительно к произведениям самых разных жанров — романам, повестям, рассказам, очеркам, мемуарам: “*Походные записки русского офицера*” И. И. Лажечникова, “*Записки гробовщика*” и “*Записки доктора*” В. Ф. Одоевского, “*Записки одного молодого человека*” Герцена, “*Записки замоскворецкого жителя*” Островского, “*Записки охотника*” Тургенева, “*Записки маркера*” Толстого и др.

⁵ Как указано в комментарии к этому произведению Достоевского, “некоторое влияние на форму рассказа и тон вошедшей в него переписки героев мог оказать опубликованный незадолго до его написания и приписываемый в настоящее время Некрасову “*Роман в письмах*” <...> Название рассказа, вероятно, было рассчитано автором на живые еще в 1840-е годы литературные ассоциации: оно вызывало у тогдашнего читателя воспоминание о “*Романе в семи письмах*” А. А. Бестужева-Марлинского <...> Впрочем, одновременно появился и “*Роман в двух письмах*” О. М. Сомова” (Фридлендер 1972: 500).

объем которого всего 10 страниц, с подзаголовком “роман в стихах”⁶.

Как неоднократно отмечалось исследователями, Достоевский и некоторым другим произведениям давал жанровые определения, явно им несоответствующие по их объему. Так, М. А. Петровский писал:

“*Вечный муж*” назван автором “рассказом”. Определенно решить, какое точное терминологическое содержание вкладывал Достоевский в такой подзаголовок и вкладывал ли он вообще в него нечто подобное, — у нас нет достаточных материалов. Во всяком случае он не связывался им с размерами произведения. Более короткие вещи он мог называть “повестями” (как “*Хозяйку*”, “*Слабое сердце*”, “*Записки из подполья*” и “*Крокодил*”) или даже романами (“*Бедные люди*”, “*Роман в девяти тисъмах*”, “*Белые ночи*”); почти равный по размерам “*Вечному мужу*” “*Игрок*” назван Достоевским также романом. С этим последним подзаголовком, вероятно, связывалось у Достоевского “романическое” (любовное) содержание произведения (Петровский 1928: 116).

(Следует добавить, что Петровский дальше пишет, что он бы и роман *Игрок* назвал бы рассказом безо всякой натяжки.)

Для того, чтобы отчетливее и полнее представить соотношение между количественными параметрами произведений Достоевского с их жанровыми определениями (данными в подзаголовках), приведем таблицу всех художественных текстов, упоминаемых в нашей статье, с указанием года первой и/или окончательной редакции (точнее — той редакции, которая взята за основу в академическом собрании сочинений 1972–1990 гг., и по которой велся подсчет страниц) и количества страниц (количество страниц дано с округлением до единицы). В случае изменения авторского жанрового определения, новое дается в квадратных скобках, в случае же отсутствия жанрового определения в подзаголовках Достоевского (или же в случае несовпадения писательских жанровых дефиниций с исследовательскими), в ломаных скобках указывается жанровая дефиниция комментаторов академического издания.

⁶ Подробнее об этом см.: Аврамец 1988: 22–33.

Таблица 2

Заглавие	Жанровое определение	Год издания	Количество страниц
“Бедные люди”	“Роман”	1846, 1865	94
“Двойник” [“Петербургская поэма”]	<повесть>	1846, 1866	121
“Господин Прохарчин”	“Рассказ”	1846, 1865	23
“Роман в десяти тысячах”	<рассказ>	1847	10
“Хозяйка”	“Повесть”	1847, 1865	57
“Ползунков”	<рассказ>	1848	11
“Слабое сердце”	“Повесть”	1848, 1865	33
“Гужая жена и муж под кроватью”	<рассказ>	1848, 1866	33
“Честный вор”	<рассказ>	1848, 1865	12
“Елка и свадьба”	<рассказ>	1848, 1866	6
“Белые ночи”			
“Сентиментальный роман”	<повесть>	1848, 1865	39
“Неточка Незванова”	<повесть>	1849, 1866	125
“Маленький герой”	<рассказ>	1857, 1866	28
“Дядюшкин сон”	<повесть>	1859, 1866	103
“Село Степанчиково и его обитатели”	<повесть>	1859, 1866	163
“Униженные и оскорбленные”	“Роман”	1861, 1879	273
“Скверный анекдот”	“Рассказ”	1862, 1865	40
“Записки из подполья”	[“Повесть”]	1864, 1865	80
“Крокодил”	“<...>повесть<...>”		
	<рассказ>	1865, 1865	27
“Игрок”	“Роман”	1866	110
“Преступление и наказание”	“Роман”	1866, 1877	416
“Идиот”	“Роман”	1868, 1874	501
“Вечный муж”	“Рассказ”	1870, 1871	107
	<повесть>		
“Бесы”	“Роман”	1871–1872, 1873	505
“Бобок”	<рассказ>	1873	13
“Подросток”	“Роман”	1875, 1876	449
“Кроткая”	“Фантастический рассказ”	1876	29/30
“Сон смешного человека”	“Фантастический рассказ”	1877	15
“Братья Карамазовы”	“Роман”	1879–1880, 1881	696

Как показывает эта таблица, амплитуда количественных параметров тех текстов, жанр которых был определен в подзаголовке самим Достоевским, наиболее выразительна у рассказов и романов: рассказы могли быть в 15, 23, 30, 40 и 107 страниц (если учитывать определения комментаторов и большинства других исследователей, то эта амплитуда расширяется, благодаря подключению еще семи текстов с количеством страниц: 6, 10, 11, 12, 13, 28 и 33). Романы — 10, 39, 94, 110, 273, 416, 449, 501, 505 и 696 (даже если не учитывать *“Роман в девяти письмах”*, цифры все же равно достаточно красноречивы). Что касается повести, то объем ее колеблется в весьма скромных границах (по сравнению с рассказом и романом): 27, 33, 57, 80. При подключении “вне-текстовых” жанровых определений повесть имеет тенденцию только к увеличению объема: 39, 103, 107, 121, 125, 163.

Причем, что характерно, исследовательское “переименование” явно тяготеет к количественным критериям проведения границы между рассказом, повестью и романом: так, рассказом называется *“Роман в девяти письмах”* (10 стр.) и “справедливая повесть” *“Крокодил”* (27), повестью — “роман” *“Белые ночи”* (39) и “рассказ” *“Вечный муж”* (107). Сторонник “качественного”, “содержательного”, а не “количественного”, “формального” подхода к определению жанра, В. Н. Захаров⁷ полагает, что Достоевский, как правило,

всегда знал, что собирался писать. Иногда замысел менялся, но весьма определенно и авторитетно Достоевский указывал (как правило, уже в заглавии произведения), что он написал, — роман, повесть или рассказ. Этой ясности и определенности жанровых дефиниций нет у исследователей его творчества: сплошь и рядом то, что Достоевский называл романом, называют повестью, а иногда и рассказом, повесть — рассказом или романом, рассказ — повестью и т.д. <...> Одно обстоятельство заставляет усомниться в том, что это принципиальные теоретические разногласия критиков с писателем: обычно жанровые переименования не то, что не доказаны, они просто не аргументируются исследователями (Захаров 1985: 5).

⁷ “Для Достоевского количественные критерии определения жанра не имели принципиального значения <...>” (Захаров 1985: 42). Ср. также: “Жанр у Достоевского — содержательная категория” (Захаров 1983: 19).

Сам Захаров декларирует свое “принципиальное согласие с писателем”⁸, что явно не всегда возможно, поскольку, во-первых, Достоевский отнюдь не все тексты снабжал подзаголовками, содержащими жанровые определения, а во-вторых, он, как правило, давал различные жанровые определения: в подзаголовках — и в своих письмах, упоминающих эти произведения, а также в “*Дневнике писателя*”, в подзаголовках — и в самих текстах. Так, “рассказ” “*Господин Прохарчин*” в письмах к брату называется Достоевским повестью⁹; рассказ “*Маленький герой*”, как упоминалось выше, был озаглавлен писателем “*Детская сказка*” и в письмах к тому же М. М. Достоевскому и к А. Н. Майкову был назван также повестью¹⁰. “*Дядюшкин сон*” назывался Достоевским то повестью, то романом¹¹ а в процессе создания “рассказа” “*Вечный муж*” Достоевский в письмах употреблял все три типа наименования — и роман, и повесть, и рассказ¹². Уже после отправки законченной рукописи издателю (5/17 декабря 1869 г.) Достоевский называет это произведение повестью¹³. Даже “*Бедные люди*” неоднократно упоминались им в качестве “повести”, — например, в “*Дневнике писателя*” за 1873 г. (Достоевский 1980: 21; 10), в “*Дневнике писателя за*

⁸ Разумеется, при такой “солидаризации” с писателем в определении жанра, Захаров неизбежно сталкивается с противоречиями: отнюдь не причисляет к романам “*Роман в девяти письмах*” (об этом произведении он предпочитает вовсе не писать), “*Двойник*” определяет как повесть, а не “поэму”. Кроме того, Захаров выделяет у Достоевского 8 рассказов (“*Господин Прохарчин*”, “*Ползунов*”, “*Чужая жена и муж под кроватью*”, “*Елка и свадьба*”, “*Честный вор*”, “*Маленький герой*”, “*Скверный анекдот*” и “*Вечный муж*”), т.е. в большинстве случаев (5 из 8) пользуется “внетекстовыми” определениями жанра, которые у Достоевского часто менялись. То же относится к повестям (выделено 6: “*Двойник*”, “*Хозяйка*”, “*Слабое сердце*”, “*Дядюшкин сон*”, “*Записки из подполья*” и “*Крокодил*”, т.е. 2 — по “внетекстовым” определениям) и романам (выделено 11, среди которых “бесподзаголовочными” являются “*Неточка Незванова*” и “*Село Степанчиково*”).

⁹ См. его письма М. М. Достоевскому от 26 апреля и 17 сентября 1846 г. (Достоевский 1985: 28(1); 123, 126).

¹⁰ См. его письма М. М. Достоевскому от 22 декабря 1849 г. и 1 марта 1858 г. (Достоевский 1985: 28(1); 162, 305), А. Н. Майкову от 11(23) декабря 1868 г. (Достоевский 1985: 28(2); 330).

¹¹ См. его письма М. М. Достоевскому от 18 января 1858 г. и Е. И. Якушкину от 12 декабря 1858 г. (Достоевский 1985: 28(1); 300, 318).

¹² См. его письмо А. Н. Майкову от 23 ноября (5 декабря) 1869 г. (Достоевский 1986: 29(1); 77–78).

¹³ См. его письма А. Н. Майкову от 7(19) декабря и С. А. Ивановой от 14(26) декабря 1869 г. (Достоевский 1986: 29(1); 79–81, 88).

1877 год” (Достоевский 1983: 25; 29), в “Кратких биографических сведениях” (Достоевский 1984: 27; 120). Можно сказать, что жанровые определения (а зачастую и заглавия) писателя совмещают в себе все три типа классификации заглавий Кржижановского: *Ante-scriptum*, *In-scriptum* и *Post-scriptum* (Кржижановский 1931: 21–23). Наконец, авторский подзаголовок “Кротокой” (“фантастический рассказ”) становится предметом и обоснования и опровержения в рамках самого текста (точнее — в предисловии “От автора”):

Я прошу извинения у моих читателей, что на сей раз вместо “Дневника” в обычной его форме даю лишь *повесть* <курсив везде наш — И. А.>. Но я действительно занят был этой *повестью* большую часть месяца. <...> Теперь о самом *рассказе*. Я озаглавил его “фантастическим”, тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме *рассказа*, что и нахожу нужным пояснить предварительно. Дело в том, что это и не *рассказ* и не *затиски* (Достоевский 1982: 24; 5).

О том, как Достоевский сознательно обыгрывал многозначность жанровых обозначений, “активно употребляя жанровые дефиниции в нежанровых значениях”, Захаров пишет:

<...> таких примеров, когда в одном контексте оказываются роман и рассказ, рассказ и повесть, повесть и роман, можно привести много. Резюмируя значения этих слов, можно сказать: роман у Достоевского — не только жанр, но и любовные отношения, иногда художественный вымысел героев <...>; повесть и рассказ, помимо жанровых значений, — разные типы речевого сообщения. <...> Кроме того, есть у Достоевского произведения, жанровая природа которых недостаточно определена. В таком случае принципиальное значение приобретают окончательные жанровые дефиниции писателя. Включенные обычно в заглавие произведения, они являются элементом художественной структуры текста <...> (Захаров 1983: 19–20)¹⁴.

Эти замечания представляются справедливыми — за исключением утверждения о том, что у Достоевского всегда имелись “окончательные жанровые дефиниции” (как мы видим, у писателя их было много...). Указывая на полисемию жанровых определений Достоевского (что, на наш взгляд, лишает их термино-

¹⁴ Подробнее об этом см.: Захаров 1985: 23–51.

логического статуса) и на их вхождение в структуру текста (что, опять же, делает сомнительным их прямой перевод на уровень метаописания), Захаров, тем не менее, полагает правомерным для исследователя использование “жанровых дефиниций” самого Достоевского. Это неизбежно приводит к натяжкам, тем более, что автор, обосновывая закономерность выбора писателем тех или иных жанровых определений, в основу жанровой классификации кладет оценку “содержания”¹⁵.

Наконец, следует сказать о том, что Достоевский не только в пределах текста не придерживался собственных “окончательных жанровых дефиниций”, отраженных в подзаголовках, не только в письмах неоднократно их менял, но и в официальных документах мог давать жанровые определения, не совпадающие ни с “подзаголовочными”, ни с теми, которые он обычно употреблял в письмах. Так, в договоре с А. Н. Сниткиной от 19 марта 1874 г. Достоевский указывает:

<...> я, Достоевский, уступил Сниткиной за две тысячи рублей в полную и неотъемлемую собственность авторское право на издание моих сочинений: романов: “Бедные люди”, “Затиски из Мертвого дома”, “Белые ночи”, “Униженные и оскорбленные”, “Преступление и наказание”, “Идиот”, “Бесы” и “Село Степанчиково”, — повестей: “Хозяйка”, “Слабое сердце”, “Затиски из подполья”, “Рулетенбург”, “Неточка Незванова”, “Двойник” и “Дядюшкин сон”, — и рассказов: “Крокодил”, “Скверный анекдот”, “Зимние заметки о летних впечатлениях”, “Господин Прохарчин”, “Честный вор”, “Маленький герой” и “Елка и свадьба” (Достоевский 1986: 29(1); 278–279).

¹⁵ Так, вопрос о том, почему “Дядюшкин сон” является повестью, а “Село Степанчиково” — романом, Захаров решает однозначно: “Дядюшкин сон” — “история не о любви, а о незадачливом сватовстве», тогда как “Село Степанчиково” — “произведение, в котором трагикомическое “воцарение” вчерашнего шути и приживальщика <...> разворачивается в поле конфликтного взаимодействия полюсов романного притяжения и отталкивания — социально и психологически осложненном чувстве любви полковника-вдовца и гувернантки его детей и суеде вокруг сватовства к богатой, но безумной Татьяне Ивановне” (Захаров 1983: 18). Не говоря уж о правомерности приписывания Достоевскому “оценки содержания” в качестве “повода для жанрового определения”, отметим лишь, что такое противопоставление “повести и романа” явно не согласуется с самими произведениями: в “Дядюшкином сне” тоже имеется “социально и психологически осложненное чувство любви” Зины Москалевой к уездному учителю, а также “суета вокруг сватовства” к богатому, но в определенном смысле тоже безумному князю...

Как можно убедиться, авторское “жанровое переименование” — по отношению к “окончательным авторским дефинициям”, данным как в подзаголовках, так и в большинстве писем, — в данном случае происходит в соответствии именно с количественным параметром (“романы” — “*Записки из Мертвого дома*” — 236, “*Село Степанчиково*” — 163; “повести” — “*Рулетенбург*”, т.е. первоначальное название “*Игрока*”, — 110, “*Не точка Незванова*” — 125, “*Дядюшкин сон*” — 103; “рассказы” — “*Крокодил*” — 27, “*Зимние заметки о летних впечатлениях*” — 52).

Таким образом, Достоевский неоднократно менял жанровые определения своих произведений (в подзаголовках, предисловиях, в письмах, в “*Дневнике писателя*”, в разного рода документах), причем, не только в процессе их создания, что вполне объяснимо, не только по прошествии многих лет после написания и публикации или переиздания переработанных текстов, что можно было бы списать на ошибки памяти писателя, — но и “по свежим следам” — вскоре после отсылки готовой рукописи издателю или же после публикации/републикации текста. Разумеется, логику таких “переименований” можно и должно изучать и интерпретировать, но ясно одно: исследователи творчества Достоевского во многих случаях не в состоянии следовать авторским “окончательным жанровым дефинициям” как по причине их отсутствия в подзаголовках изрядного количества текстов, так и по причине “протеистического” характера их употребления писателем в разных контекстах.

Литература

- Аврамец, И.А. 1987. Комическая новелла Достоевского. *Учен. зап. Тарт. ун-та* 748. Тарту, 80–92.
- 1988. Эпистолярная новелла Достоевского. *Учен. зап. Тарт. ун-та* 822. Тарту, 22–33.
- 1990. Психологическая новелла Достоевского. *Учен. зап. Тарт. ун-та* 883. Тарту, 77–86.
- 1990а. Оксюморонный принцип сюжетного построения новеллы Достоевского “Прохарчин”. *Учен. зап. Тарт. ун-та* 897 (*Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* 2). Тарту, 53–71.

- 1995. Разрешение парадокса: новелла Достоевского “Честный вор”. “Свое” и “чужое” в литературе и культуре (Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia 4). Тарту, 184–190.
- Газер, И. <Белобровцева И.> 1972. Ф.М.Достоевский о фантастическом реализме. *Материалы XXVII научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика.* Тарту.
- Достоевский, Ф. М. 1972–1990. *Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах.* Ленинград: Наука.
- Захаров, В. Н. 1974. Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского. *Художественный образ и историческое сознание.* Петрозаводск.
- 1983. Типология жанров Достоевского. *Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник.* Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 17–27.
- 1985. *Система жанров Достоевского (типология и поэтика).* Ленинград: Издательство Ленинградского университета.
- Кийко, Е. И. 1973. Комментарии. *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 томах,* 5. Ленинград: Наука, 387–398.
- Кржижановский, С. 1931. *Поэтика заглавий.* Москва: Кооперативное Издательство Писателей “Никитинские субботники”, 1–32.
- Петровский, М. А. 1928. Композиция “Вечного мужа”. *Достоевский. Труды Государственной Академии художественных наук, литературная секция 3.* Москва: ГАХН, 115–161.
- Соломина, Н. Н. 1972. Комментарии. *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 томах,* 2. Ленинград: Наука, 479–481.
- Соркина, Д. Л. 1969. “Фантастический реализм” Достоевского. *Учен. зап. Томского университета 77.* Томск.
- Фридлендер, Г. М. 1972. Комментарии. *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 томах,* 1. Ленинград: Наука, 499–501.

Dostojevski tekstide žanrimääratlus

Artiklis tuleb juttu eelkõige autori žanrimääratlustest mis on eksplitsiitsetes tekstis endas (alapealkiri, eessõna) või laialipaisatuna kirjaniku kirjades; täpsemalt, uurijapoolse žanrimääratluse strateegia seostest autori omaga, mis kajastub alapealkirjas ja on mingis mõttes teksti osa (samamoodi, kuigi teises plaanis, nagu ka pealkiri ise), ning saab seega uurija-refleksiooni võimalikuks objektiks. Autori- ja uurijapoolse žanrimääratluse kokkulangemine (või erinevused) võib olla tingitud nii teksti loomise ajal kehtinud žanrimääratluse normide kokkulangevusest (lahknemisest) uurijaegsetega kui ka aspektist, milles teksti vaadeldakse. Viimasel juhul kohtame kokkulangevusi reeglina töödes, mis on pühendatud kõige erine-

vamatele (žanrimääratlusega mitte seotud) probleemidele, samal ajal kui lahknevusi leiame sagedamini teksti žanrilist olemust käsitlevates uurimustes. Vajadust kriitilise suhtumise järele autori žanrimääratlustesse kinnitab tõik, et mõningad Dostojevski teoste pealkirjad täidavad oma olemuselt alapealkirja või žanridefinitsiooni funktsiooni, justkui määratludes teksti liigi (pole oluline, mis põhimõtteid järgides: narratsiooni, “diskursuse”, teksti allika tüübi, žanri, žanri alaliigi), seejuures just nimelt “justkui”, kuna nii kirjaniku alapealkirjad kui mõningatel juhtudel ka žanrimääratlused meie arvates vaid “mimkreeruvad”, teevad näo, et nad on žanrimääratlused või “normaalsed” alapealkirjad. “Alapealkirjalikud” pealkirjad aga “paljastavad võtet” veelgi enam, demonstreerides seda mimikrit mitte ainult semantiliste ja süntaktiliste seoste rikkumisega (suhe märgi/nime/nimetuse/pealkirja ja denotaadi/virtuaalse referendi/teksti “reaalsuse” vahel — ja suhe pealkirja ja alapealkirja, pealkirja ja põhiteksti, alapealkirja ja põhiteksti vahel), nagu alapealkirjades, vaid juba faktilise asetsemisega pealkirja kohal.

Seega muutis Dostojevski korduvalt oma teoste žanrimääratlusi, kusjuures mitte ainult nende loomisprotsessi käigus, mis on täiesti mõistetav, mitte ainult palju aastaid pärast ümbertöötatud tekstide kirjutamist ja avaldamist, mida võiks seletada kirjaniku ebatäiusliku mäluga, vaid ka “mööda värsked jälgi” — kohe peale valmis käsikirja kirjastajale saatmist või siis avaldamist/uuestiavaldamist. Muidugi võib taoliste “ümbenimetamiste” loogikat mitut moodi interpreteerida, kuid selge on üks: Dostojevski loomingu uurijatel ei ole paljudel juhtudel võimalik järgida autori “lõplikke žanrimääratlusi” nii nende puudumise tõttu paljudes alapealkirjades kui ka nende määratluste autoripoolse “proteistliku” kasutamise tõttu erinevates kontekstides.