

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 40-50-х гг. XIX ВЕКА В АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМЫ АВТОРСКОЙ НОМИНАЦИИ ЖАНРА

**В статье на материале прозы Ф.М. Достоевского 1840-50-х годов рассматриваются случаи индивидуально-авторской номинации жанров произведений. Проблема авторского переосмысления жанровых определений исследуется с точки зрения индивидуально-творческого и эпохального истолкования вопроса о границах между миром художественного произведения и реальностью, о способах создания «художественной рамы» произведения, о вербальных, композиционных, образно-изобразительных маркерах начала художественного текста.**

Эпоха 40-50-х годов XIX века, когда Ф.М. Достоевский начинал свою писательскую деятельность до ссылки и возвращался к ней после ссылки, представляет собой знаковый этап в развитии русской литературы, т.к. он ознаменован важными культурными трансформациями, обусловившими интеграцию русской словесности в мировой историко-литературный процесс.

Наиболее отчетливо все трансформации, отражающие культурно-исторический поиск эпохи, запечатляются в граничных компонентах художественного произведения, т.к. они, соединяя разновекторные семиотические реальности, чутко реагируют на актуальные противоречия культуры и олицетворяют собой вариант смыслового примирения этих противоречий. Основой для масштабных культурно-исторических экспериментов в 1840-50-е годы становится формирование новых представлений о нарративных границах, определяющих семиотику отношений между автором, художественно-словесным миром и героями [Виротайнен 2005]. Соответственно рамочные компоненты (заглавия, подзаголовки, начала, финалы) художественного мира произведений указанного периода можно рассматривать как репрезентанты основных векторов решения этой актуальной для эпохи проблемы.

Авторская номинация жанра в данном контексте интересует нас как рамочный компонент художественного произведения (конечно, эпического), который определяет его нарративную структуру.

Жанровая принадлежность связана с исторически принятыми формами художественного видения действительности, с нормами перекодировки знаков внешней действительности в знаки литературного бытия. Еще

М.М. Бахтин отмечал, что любой жанр задает коммуникативные ожидания аудитории, потому изначально оказывается соотносимым с определенной коммуникативной ситуацией, диктующей границы и параметры тематической, идеологической, структурно-композиционной, стилистической организации каждого вновь появляющегося произведения [Бахтин 1979, с. 237]. Жанры художественной литературы, кроме того, закрепляют эстетические установки эпохи: четкие нормы и правила организуют творческий процесс в канонических формах жанров; принципы эволюции, логика эстетической изменчивости составляют основу неканонических жанров.

В 40-50-е годы XIX века жанровые особенности произведения начинают все менее зависеть от традиции, они становятся сферой реализации авторской личности. Исследователями неоднократно отмечалось, что в XIX веке жанры перестали восприниматься в качестве нормы, абсолютно предопределенной любому индивидуальному творческому акту [Жирмунский 1996, Тынянов 1977, Фрейденберг 1997 и др.].

В данной связи жанр все острее начинает ощущаться как словесное определение характерных особенностей художественной реальности, слово о слове, а не как вербально выраженный канон. Процесс определения жанра предстает в качестве этапа творческого акта создания произведения, поэтому нередко становится частью заголовочного комплекса, как бы приобретающая его конститутивные признаки и характерные для него способы смыслового взаимодействия с произведением.

Поэтому мы считаем наиболее репрезентативным материалом для изучения указанной тенденции такие авторские определения жанров, которые не имеют аналогов в исто-

рии литературы, т.е. сформулированы писателем для конкретного произведения (или нескольких подобных по структуре) и вследствие этого тесно связаны с разворачивающимся словесно-художественным миром.

Исходя из данной установки, в исследовании мы рассмотрели только те авторские определения жанра, для которых Ф.М. Достоевский нашел новые (даже окказиональные) формулировки, соответствующие художественному замыслу и отражающие творческие принципы повествования, распространяющиеся в литературе 40-50-х годов XIX века. К данным жанровым новообразованиям мы отнесли «приключение / происшествие необыкновенное»; «историю одной женщины»; «воспоминания мечтателя»; «неизвестные мемуары»; «записки неизвестного».

Одним из первых жанровых определений, которое использовал Ф.М. Достоевский, можно назвать «приключение» («Двойник. Приключения господина Голядкина» (подзаголовок 1846 года), и более позднее синонимическое развитие данного жанра – «происшествие необыкновенное» («Чужая жена и муж под кроватью (Происшествие необыкновенное)», 1848). Данное определение указывает на то, что жанровому переосмыслению в произведениях молодого автора подвергается сюжетное событие, формируется его новое понимание в соотношении с обретшим самостоятельную нарративную значимость «событием рассказывания».

Приключение и происшествие у В.И. Даля трактуются как семантически схожие лексемы, объединяет которые репрезентация случившегося события, отличающегося от привычного хода вещей, характеризующегося нечаянностью, внезапностью [Даль 2002б, с. 340, 396]. Внезапность изображаемых событий как жанрообразующая черта, с одной стороны, демонстрирует вектор преемственности этой группы сочинений (авантюрные произведения), с другой – открывает особенность, которая под воздействием новых эстетических условий, трансформируясь, становится предвестником иной, еще не освоенной писателем жанровой формы – философского полифонического романа.

Рефлексия над событийным пространством произведения в данном случае позво-

лила молодому писателю создать характерный для него тип сюжета, в котором внезапные событийные повороты, кризисные ситуации помогают наиболее точно изобразить характеры героев.

Жанровые маркеры, дифференцирующие событийное пространство «Двойника» и «Чужой жены...», сталкивают два типа происшествий. Первый ряд событий можно соотнести с традиционными для литературы сюжетами, презентующими разные эстетические каноны, которые к 1840-м годам стали литературными стереотипами, мы назвали их лжесобытиями. Второй событийный ряд внеканоничен и противопоставлен первому ряду, как реализовавшиеся происшествия (события) противопоставлены литературным штампам. Контраст, проявляющийся при столкновении лжесобытия и события, создает диалогическое с точки зрения идеологии и эстетики пространство произведения, обуславливающее эволюционный путь персонажа. Этот путь, как правило, ведет от изначально преходящего или даже ложного его состояния через неожиданные происшествия к началу самопознания, поиска «истинного себя».

Следующее жанровое определение «история одной женщины» (роман «Неточка Незванова» (подзаголовок журнального варианта 1849 года)) очень близко к предыдущей жанровой группе по семантике: в нем также предполагается акцент на содержательно-тематическом компоненте произведения, на некотором происшествии, приключении (см. значение слова история [Даль 2002а, с. 667]), но в данном контексте добавляется связь с прошлым, идея развития, а потому в указанной жанровой форме наблюдается большой обобщающий потенциал. Однако сформированное Ф.М. Достоевским определение жанра одновременно и шире, и уже обозначенных жанрообразующих черт. Мы специально сохранили формулировку жанра во всей ее окказиональной полноте – с установкой на частную жизнь и с гендерной конкретикой, – чтобы подчеркнуть уже на уровне жанра фиксацию личного характера предполагаемой «истории» и ее нетрадиционное, женское представление (как вариант внезапного и необычного, который актуализировался в «приключении / происшествии»). С другой стороны,

в «истории» одновременно осуществлен и выход за пределы сюжетной событийности. Слово «история» предполагает одновременно и ситуацию рассказывания / восприятия, т.е. данное жанровое определение будет способствовать появлению новых семиотических границ как в плане разворачивания процесса повествования, так и на уровне событий сюжета.

Жанровые определения «воспоминания мечтателя», «неизвестные мемуары», «записки неизвестного» так же, как «история одной женщины», направлены на упорядочение отдельной личностью произошедших в прошлом событий – сначала в памяти и после этого на бумаге в письменном виде. Данные жанровые формы, с одной стороны, явились примером того, как нехудожественные жанры входят в художественный дискурс, что характерно для русской литературы 1840-50-х годов (процесс, активизировавшийся еще с XVIII века). С другой стороны, именно в этих определениях жанра реализуется основной вектор нарративных трансформаций эпохи – разработка образа рассказывающего героя и построение повествования с учетом новых отношений между автором и героем.

Так, окказиональное определение жанра романа «Белые ночи (Из воспоминаний мечтателя)» акцентирует внимание на творческом процессе «в чистом виде», на непосредственной передаче переживаемых событий в художественной форме, данная интенция закрепляется в нарративной структуре произведения, демонстрирующей возвращение героя от реальной жизни к мечтательству как переход с позиции действующего лица произведения на уровень создателя художественного мира.

В сходной по общей направленности жанровой форме «неизвестные мемуары» (рассказ «Маленький герой (Из неизвестных мемуаров)») акцентируется факт фиксации воспоминаний (мемуары – это уже не процесс переживания событий, это прежде всего записки). Такое определение жанра указывает в качестве жанрообразующей черты не столько на содержательные компоненты художественной действительности (повествование о прошлых событиях), сколько на специфическую организацию вербального

мира – анализ воспоминаний в процессе записывания, активность слова, провоцирующая процессы памяти.

Более подробно в статье мы рассмотрим «записки неизвестного» – самую широкую из указанных жанровую форму, способную под углом презентации процесса записывания вобрать основные черты остальных авторских номинаций жанра. Жанровую группу «записки неизвестного» составили произведения «Честный вор (Из записок неизвестного)», «Елка и свадьба (Из записок неизвестного)», «Село Степанчиково и его обитатели. Из записок неизвестного». Она является самой распространенной у Ф.М. Достоевского в 1840-50-е годы, да и на протяжении всего творчества [Захаров 1985].

Жанровой рефлексии здесь подвергается процесс вербальной фиксации событий в чистом виде, безотносительно к содержанию, граница перехода от письма как простого выражения мыслей о чем-либо к созданию мира с помощью слов (одна из причин выбора жанра записок, перешедшего в мир художественной литературы из нехудожественной реальности). Кроме того, в «записках неизвестного» актуализируется фигура героя-создателя записок, т.е. граница перехода от обычного письма к творческому воплощению замысла прежде всего способствует преобразованию личности, причем это преобразование становится важнее самой личности героя, остающегося неизвестным.

На наш взгляд, наиболее репрезентативным является последнее произведение, входящее в жанровую группу «записки неизвестного», – «Село Степанчиково и его обитатели». Особенность этого романа в том, что он появился в 1859 году, т.е. после ссылки автора, с данным произведением Ф.М. Достоевский связывал новое начало своей литературной деятельности. Очевидно, что в романе переосмысляются все эстетические эксперименты, апробированные Ф.М. Достоевским в сочинениях предшествующей поры, но жанровой основой для интеграции художественных открытий становятся «записки неизвестного».

В романе наблюдается интеграция сказки в сюжетную ткань в качестве героя. Данная сложная структурная функция фикси-

рует внимание на способах перекодировки происходящих событий в повествование о них, на соотношении образов рассказчика и героя, представляющих разные ракурсы мира художественного произведения, а также обнаруживает авторские эстетические установки, делая одним из предметов изображения историю создания художественной реальности.

Хотя автор записок одновременно является участником событий, произошедших в его молодости (ему было двадцать два года), описанные происшествия не складываются в историю рассказчика: жанровая интенция предполагает присутствие активного вовлеченного в событийный план рассказчика, который бы сообщал развитие художественному миру, но сам как личность с определенной судьбой оставался неизвестным. Эволюция автора записок происходит по принципу потери собственной индивидуальной истории взамен на реализацию в литературной сфере, что от начала к концу произведения отображается в виде нивелировки ономастических маркеров и полного исключения себя из событийного ряда. Так, первоначально герой предстает перед нами как молодой человек, обладающий всеми характеристиками для функционирования в качестве полноценного участника событий: он обладает именем (Сергей Александрович), мы знакомимся с его предысторией и воспринимаем в качестве центрального персонажа, призванного разрешить сложную ситуацию, сложившуюся в доме его дядюшки: «...вразумить и утешить дядю... даже спасти его по возможности... <...> осчастливить несчастную, но, конечно, интересную девушку предложением руки моей...»; «...наделать разных чудес и подвигов» [Достоевский 1988, с. 23].

Но по мере развития сюжета персонаж с позиции действующего лица переходит на позицию наблюдателя, в заключении же, когда рассказывается о дальнейшей судьбе всех героев описанных происшествий, его судьба не рассматривается совсем, т.к. на данном этапе развития сюжета уже четко определяется его основная функция – создавать словесную реальность, записки о приключениях обитателей Степанчиково. Образ рассказчика в конце произведения полностью сливается с образом героя, исчезает даже временная дистанция: «На

днях поеду в Степанчиково и непременно справлюсь о нем (о Видоплясове. – Н. З.) у дяди» [Достоевский 1988, с. 204], – имя тоже перестает упоминаться, т.е. актуализируется жанровая черта рассказчика, он становится «неизвестным».

Объединение повествовательной инстанции и героя, Сергея Александровича, происходит по мере опровержения его первоначальных представлений о собственной роли в происходящем. Предполагаемая женитьба с целью спасения дядюшки и Настеньки – это сюжетный ход, аналогичный ложному событию, построенному по литературному шаблону. В данном случае эволюция героя, обусловленная жанровой интенцией, заключается в осознании непродуктивности своего замысла. Собственно повествовательный уровень произведения выстраивается с точки зрения полного понимания настоящего статуса мечтаний молодого персонажа, о чем свидетельствует ирония, сопровождающая попытки их реализовать. «Женитьба на несчастной девушке ради ее спасения» из благородного поступка превращается в литературный штамп, мертвенность этого штампа в полной мере открывается при сравнении с глубоко поразившими молодого героя происшествиями, разворачивающимися в Степанчикове.

Профанация этого лжесобытия происходит путем столкновения в конфликтном диалоге с аналогичным романтическим сценарием – похищением невесты. Мизинчиков изобретает план, с помощью которого пытается воплотить в жизнь фантазии безумной Татьяны Ивановны, построенные на литературных шаблонах любовных романов, Обноскин же «крадет» этот план и реализовывает его. И настоящие цели этого «романтического сценария» (персонажи хотели получить богатое приданое), и подробности его осуществления (слезы передумавшей Татьяны Ивановны, трусость Обноскина, скандал, устроенный его маменькой, Анфисой Петровной) демонстрируют ложные основания романтических поведенческих схем. Нежизнеспособность и схематичность данных сценариев обнаруживаются на фоне обыденных и мизерных деталей, уточняющих его, но в своей совокупности составляющих иные, реально произошедшие события.

Воплощенный в произведении событийный план противостоит представленным «романтическим сценариям» как диалогический контекст, опровергающий ценностные установки, имплицитно заложенные в них, и утверждающий собственную аксиологию. Так, настоящим благородным героем изображаемой истории оказывается дядюшка рассказчика Егор Ильич Ростанев, необыкновенно мягкий, добрый, казалось бы, до малодушия человек, но именно он помогает всем вокруг, ничего не требуя взамен, он берет на себя ответственность принятия решений и исправляет сложную ситуацию, сложившуюся после похищения Татьяны Ивановны, он оказывается возлюбленным Настасьи Ежевикиной (которую хотел спасти Сергей) и в итоге занимает традиционно центральное место в сюжете – место жениха и т.д.

Эволюция же Сергея Александровича заключается прежде всего в том, что он начинает постигать законы преобразования незначительных фактов действительности в события, оказывающие влияние на всех участников и образовавшие описанную историю. Однако кроме Сергея Александровича способностью соотносить разнонаправленные по эстетическим и идеологическим основаниям событийные планы обладает и образ Фомы Фомича Опискина. Несмотря на то, что Опискин непосредственно не пересекает рамки сюжетной событийности (в отличие от рассказчика он не только с течением времени не «выходит» в план собственно повествования, он умирает до окончания такового, о чем и сообщается в заключении), с позиции авторских интенций («образа автора», или «абстрактного автора»), объединяющей два нарративных уровня, Фома Фомич и Сергей становятся параллельными персонажами, имеющими сходное влияние на развитие сюжета и организацию повествования.

Например, оба героя имеют отношение к литературе. Им обоим свойственно пылкое красноречие, нередко делающее их смешными. Оба подглядывают для того, чтобы понять логику развития окружающих событий, и т.д. Таким образом, герой, имеющий непосредственную связь с ведущей нарративной инстанцией произведения, и противопоставленный ему персонаж – оба обладают похожими функциями в произведении.

И сам рассказчик историю своего участия во всех изображенных событиях полностью связывает со столкновением с Фомой. Более того, их скрытый конфликт можно объяснить разным подходом к становлению событийного пространства произведения. Изначально, когда Сергей Александрович едет к дяде всех «спасать», он заранее противопоставляет свою версию развития событий именно версии Фомы: «...по моему окончательному решению, любовь дяди была только придуманной выдумкой Фомы Фомича...» [Достоевский 1988, с. 23]. Однако на самом деле начинает воплощаться именно сценарий, заданный Фомой, замыслы же Сергея разрушаются, что и обуславливает его собственное становление как автора записок.

Линия Фомы Фомича является открыто провоцирующей для остальных героев, потому на сюжетном уровне его поступки инициируют движение сюжета, обуславливают решения, принимаемые другими персонажами. Но в качестве своеобразного координатора сюжетного развития Фома и сам меняет свои замыслы, которые, как он понимает, начинают противоречить логике спровоцированных им же событий. Например, его желание опозорить Настеньку начало противоречить событийной инерции: поддавшись провоцирующему влиянию Фомы, герои проявили свои истинные стремления и совершили ряд поступков, которые не мог предвидеть Опискин: это похищение Татьяны Ивановны, предложение, сделанное Егором Ильичом Настеньке, изгнание самого Фомы Фомича. Однако персонаж скоро возвращается на прежние позиции, скорректировав уже собственные стремления в соответствии с требованиями событийной логики: Фома дает позволение на свадьбу, оставляя за собой роль сюжетного центра. Итак, в романе «Село Степанчиково и его обитатели» сталкиваются, не взаимонакладываясь и не вытесняя друг друга, две организующие нарративные инстанции: рассказчик, обобщающий собственные наблюдения, и герой, инициирующий эти наблюдения, заставляющий переоценить будущего рассказчика прежние жизненные установки и обрести опыт, позволивший в дальнейшем реализовать свой творческий потенциал.

Таким образом, жанровая форма «записки неизвестного» предполагает как минимум два вектора сюжетного развития: движение событийного плана и эволюция героя – свидетеля событий, становящегося рассказчиком, описавшим эти события. Данная эволюция связана с рефлексией героя – будущего рассказчика над происходящими событиями, вследствие чего осуществляется отделение лжесобытий (основывающихся на литературных штампах) от реализовавшихся событий и происходит мировоззренческий «скачок» героя, переводящий его в статус рас-

сказчика. Нарративное пространство «записок неизвестного» обладает диалогической природой, имеющей тенденцию к многократному увеличению диалогичности: за счет столкновения событий реализовавшихся и ложных событий, за счет доступных рассказчику альтернативных точек зрения на происходящее (здесь – из-за двух эволюционных состояний рассказчика) и за счет введения внутрисюжетных образов, способных влиять на собственно повествовательный уровень, претендуя на статус конкурирующей нарративной инстанции.

**Список использованной литературы:**

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979 – 422 с.
2. Виролайнен, М.Н. Четыре типа русской словесной культуры (Исторические трансформации). – Дис. ... д-ра филол. наук / М.Н. Виролайнен. – СПб., 2005. – 450 с.
3. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 2 тт. / В.И. Даль. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002а. – Т. 1. – 1280 с.
4. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 2 тт. / В.И. Даль. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002б. – Т. 2. – 1088 с.
5. Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений: В 15-ти томах / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1988. – Т. 3. – 576 с.
6. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций / В.М. Жирмунский. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. – 438 с.
7. Захаров, В.Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика / В.Н. Захаров. – Л.: ЛГУ, 1985. – 208 с.
8. Тынянов, Ю.Н. О литературной эволюции / Ю.Н. Тынянов // Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977б. – С. 270-281.
9. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.