

Константин Баршт

ГРАФИЧЕСКИЙ СЛОЙ В РУКОПИСИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И ПАРАМЕТРЫ ТВОРЧЕСКОЙ АВТОКОММУНИКАЦИИ

Довольно распространенное представление о творческом процессе писателя как однонаправленном «записывании мыслей», видимо, нуждается в пересмотре. Описывая текст черновой записи писателя в виде вербального «документа жизни и творчества», в категориях прошедшего и совершенного, мы, конечно, облегчаем себе исследовательскую задачу, но сужаем возможности изучаемого материала. Его ресурсы открываются исследованию, в котором учитывается процесс внутреннего диалога писателя с собой в акте творческой автокоммуникации. Речь идет о палеографическом отношении к черновым записям писателя в раскрытии не только истории появления той или иной записи, но и смысла семиотического взаимодействия этих записей между собой. На пространстве страницы черновика, которая при таком подходе не просто плоскость для размещения знаков, но первичная модель пространства-времени будущего художественного мира, формируются опорные знаки поэтического языка, возникает абрис будущей художественной формы. Такого типа прочтение требует отношения к странице рукописи писателя как к словесно-графической композиции, имеющей единое смысловое значение. Это значение фиксируется не только вербальными текстами писателя, и даже не только созданными им здесь рисунками, но и всеми другими параметрами смыслового целого страницы, включая разлиновку листа бумаги или ее формат. Такой подход требует нового текстологического принципа, который будет основан при признании текста существующим в виде динамической системы, в наборе языков и текстов, взаимодействующих между собой. Другими словами, необходимо отношение к странице черновика писателя как к продолжающемуся семиозису, в котором каждый элемент системы является функционально необходимой частью единого целого. На этом пути хорошо бы оказаться, для начала, от царствующей ныне издательско-текстологической модели, где во внимание принимаются лишь те знаки, которые сводимы к графемам кириллического или латинского алфавита, ведь в создании смысла страницы участвуют все знаки, включая и те, которым трудно подобрать объяснение и аналоги.

Первые шаги в этом направлении уже сделаны,¹ но работа предстоит еще большая, нужно преодолевать методологическую инерцию и последствия уже сделанных ошибок.

Например, в издании «записных тетрадей» Ф.М. Достоевского в составе *Полного собрания сочинений* (ИРЛИ РАН, 1972-1990) был применен ошибочный принцип, согласно которому только один из многих языков, примененных писателем и получивших свое выражение в его рукописях, был признан достойным воспроизведения (вербальные записи). В результате из *Полного собрания сочинений* Ф.М. Достоевского (Л., 1972-1990) исчез ценнейший материал, до сих пор остающийся без особого внимания – рисунки и «каллиграфия», общим числом до 2000 слов и идеограмм.² Противоположная по смыслу, но аналогичная по результату ошибка была совершена при издании тома 18 *Полного собрания сочинений* А.М. Пушкина («Воскресенье», 1996), когда рисунки Пушкина были поняты и изданы как «рисунки поэта», своего рода побочный продукт его литературного творчества.³ В первом случае ошибка произошла из-за того, что у редакторов издания не было понимания того, что и как с этим необычным материалом делать. Во втором случае, в 1990-ые годы, уже зная истинные масштабы и ресурсы материала, группа по изданию А.С. Пушкина ИРЛИ РАН сделала методологический шаг назад и издала его «по старинке», в виде сборника необязательных иллюстраций.

В настоящее время идет процесс переосмысления сделанного, и становится все яснее, что рисунки, сделанные писателем в процессе его творческой работы, являются отнюдь не «боковой ветвью творчества», вопреки авторитетному мнению А. Эфроса,⁴ но, гораздо чаще, кардинальным маршрутом выработки искомой художественной формы. Наше отношение к этому материалу измеряется качеством нашего желания понять смысл творческого процесса писателя. В сущности, текстолог должен сделать над собой усилие для понимания того, что текст черновой рукописи написан не на одном только вербальном (например, русском) языке, сопровождаемым рисунками, но на нескольких языках, представляющих собой систему, в рамках которой взаимодействуют не только определенные записи на определенных языках, но и сами языковые системы между собой, рождая при этом промежуточные, словесно-графические языки и идеографии. В рамках этой новой текстологии все рисунки и записи, все знаки, какие мы

¹ См. К.А. Баршт, «Языки творческой рукописи Ф.М. Достоевского», *Языки рукописей*, Сб. статей. СПб., 2000, 122-147.

² Частично опубликован в книге: К.А. Баршт, *Рисунки в рукописях Ф.М. Достоевского*, СПб., 1996.

³ А.С. Пушкин, «Рисунки», *Сочинения*, Т. 18. М., Воскресенье, 1996. Под ред. С.А. Фомичева.

⁴ А.М. Эфрос, *Рисунки поэта*, М., 1933, 18.

можем найти на странице рукописи, вне зависимости от их привлекательности, понятности или непонятности, от свойств внешнего оформления, имеют принципиально равное значение.

Разумеется, в пределах свойственной творческому процессу автокоммуникации языка, которыми пользовался Достоевский в своем творческом процессе, могут существенно отличаться от языка, использованного писателем в окончательной форме произведения. Слишком раннее записывание Достоевского в процессе работы создает для исследователя уникальную возможность увидеть рождение поэтической формы на этапе формирования художественного знака. Как отмечает его жена, А.Г. Достоевская, писатель испытывал особые трудности на самом раннем этапе работы над романом: «Самое писание давалось ему сравнительно легко, но создание плана представляло для него большие трудности... По оставшимся «записным книжкам» Ф.М. Достоевского видно, как зарождалась в его уме известная идея, в каких формах она выражалась (развивалась) и что именно хотел выразить Ф.М. в каждом из героев своего романа. Словом, в записках виден весь ход творчества Достоевского».⁵ Первыми зафиксировали эту особенность стиля работы Достоевского первые исследователями его рукописей в 1820-1930-х гг. – А. Долинин, Е. Коншина, В. Комарович,⁶ им же принадлежит мысль, что без внимательного изучения рисунков писателя нельзя получить достоверную информацию о течении его творческой мысли. Качество исследования этого текста связано с полнотой учета всех его свойств и параметров. Отсюда со всей очевидностью назрела необходимость не только полного воспроизведения всех текстов Достоевского, написанных на этих языках, включая вербальные и идеографические тексты, но и реконструкции языков творческой рукописи Достоевского как полилингвистической информационной системы, где отношения между различными кодами имеют значение функциональной связи между разными частями единого целого. Задача непосредственно вытекает из цели исследования, возникает необходимость реконструкции творческого процесса Достоевского с учетом всех имеющихся относительно него данных, включая и неизученные ранее участки, такие как идеографические языки в рукописи писателя, функцию и смысл которых предстоит реконструировать.

Отметим, что при мыслительных операциях, связанных с порождением смысла, язык оказывается неотделимой частью выражаемого им значения.

⁵ Цит. по изд.: Ф.М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 тт.*, Т. 9, Л., 1975, 339.

⁶ См: Из архива Ф.М. Достоевского: «Преступление и наказание»: *Неизданные материалы*, М., 1931; Из архива Ф.М. Достоевского: «Идиот»: *Неизданные материалы*, М.; Л., 1931; Ф.М. Достоевский, *Материалы и исследования*, Под ред. А.С. Долиннина, Л., 1935; *Записные тетради Ф.М. Достоевского*, публикуемые Централрхивом СССР и Публичной библиотекой им. В.И. Ленина, Подг. к печати В.Н. Коншиной, М.; Л., 1935; *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff*, München, 1928.

Пытаясь преодолеть проблему текста, тянущего за собой шлейф самых различных кодов, в процессе работы над своими произведениями Достоевский пользовался одновременно несколькими языками, включая и специально созданные им для творческой работы. Как очевидно, в случае одновременного использования нескольких языков возникает не только сообщение, оформленное в системе того или иного языка, но информация о том, что такое сам используемый язык. Семиотическая реальность этого языка творческой рукописи Достоевского, резко отличаясь от поэтики искомой художественной формы, является важным свидетельством о закономерностях мышления писателя. Исходя из идеи о значении творческого процесса писателя как уникального культурного феномена, только на этом материале можно поставить вопрос о создании концепции творческого процесса писателя. Привязывание разных отрывочных черновых записей Достоевского к тем или иным фрагментам его произведений или историко-бытовому аспекту его личного существования, чем чаще всего исчерпывается методологический потенциал издательской текстологии, вряд ли можно считать наилучшим способом фиксации этого материала. Всякое новаторское произведение искусства есть текст на неизвестном поэтическом языке; обращая рукописное наследие Достоевского в алфавитизированный информационный суррогат, мы ликвидируем огромный и ценнейший материал, способный свидетельствовать о том, как рождается новая художественно-эстетическая реальность, тем самым профанируем постановку вопроса об изучении закономерностей творческого процесса, проявившегося в текстах, которые оказываются неучтенными. Творческий процесс Достоевского оказывается благодатным материалом для такого типа аналитического описания именно потому, что план выражения его творческой рукописи зафиксировал самые ранние этапы возникновения художественного мира. Запись в «письменной книге» Достоевского, обращенная к себе и рассчитанная на прочтение «про себя», выполненная средствами идеографического письма, не может быть произнесена, и адекватно и без искажений «издана» в переводе на печатные буквы обычного типографского набора. Слишком много значений, связанных с конкретным графическим воплощением записи, оказывается в таком случае выхолощено и утеряно. Учебник прописи, к примеру, исчезает как таковой, если мы все письменные образцы наберем типографским способом. До сих пор, однако, не всем ясно, что и идеографические тексты «письменных книг» страдают таким же образом и по той же причине.

Итак, Достоевский начинал записывать уже тогда, когда мысль еще не имела отчетливых очертаний, обладая лишь формой мыслительного комплекса, описанного Л.С. Выготским.⁷ Конкретно-наглядный образ не имеет,

⁷ Л.С. Выготский, «Мышление и речь», *Собр. соч. в 6 тт.*, т. 2. М., 1982, 157.

подобно слову, звукового эквивалента. Обратим внимание на то, что в культурах, пользующихся иероглифическим письмом, часто возникают «молчаливые» жанры литературы, рассчитанные только на чтение, не сопровождаемые звучащей речью. Таковы многие виды восточного искусства. «Чаще всего китайское стихотворение в нашем смысле немо, непронизосимо, ибо ряды его идеограмм превращают его само в особую картину – идеограмму», – замечает по этому поводу В.М. Алексеев.⁸ Ясно, что рисуночная письменность (включая иероглифическую) воспринимается сознанием человека коренным образом иначе, нежели привычный для нас «фонетический» язык, например, любой европейский, который предусматривает обязательное деление знака на условные немотивированные знаки. Рисуночный язык лепит значения из знаков, где денотаты легко отрываются от своих привычных мест. В рисунке понятие возвращается к своему первобытному «комплексному» состоянию, почти лишаясь своего референта и погружаясь в пучину интертекстуальных связей. Парадигматические связи в идеографии резко усиливаются, синтагматические – падают или существенно меняют семантическую природу. Освобожденный знак уже не просто некая «деталь» будущей конструкции, он сам есть зачаток конструкции, определяя будущие значения, свои и чужие, рождая синтагматическую ось рождающейся художественной структуры. Не случайно, что европейская поэзия не «нема», подобно некоторым видам восточной, но напротив – звучит, как правило, лучше, чем читается глазами. Поэтому, конечно, и писателю, создающему свое произведение, в диалоге с самим собой легче и удобнее пользоваться языком, в котором первичная мотивированность помогает избежать засорения рождающегося значения иными, нежелательными смыслами. Письменная речь значительно более рефлексивна, чем устная или «внутренняя речь», она более настойчиво требует нарративного авторского «я». Идеограмма дает возможность создать ситуацию скрытой анонимной наррации, сохранить свое чистое «внутреннее я», не отягощенное агрессией «чужого взгляда». Любой художник или писатель, сознательно или бессознательно, старается освободиться от предвзятого взгляда, привычных, не затемняющих суть дела понятий и слов: только сделав это, он может рассчитывать на создание истинно художественного произведения.

«Ребенок, находящийся в стадии комплексного мышления, – пишет об этом Л.С. Выготский, – мыслит в качестве значения слова те же предметы, что и взрослые... но мыслит то же самое *иначе*, иным способом, с помощью иных интеллектуальных операций».⁹ Они открывают для себя мир, используя тот же прием, что и художники: мыслят группами ассоциаций, образующих смысловой абрис идеи. «Перед нами тень понятия, его контуры...

⁸ В.М. Алексеев, *Китайская литература*, М., 1979, 16.

⁹ Л.С. Выготский, «Мышление и язык», *Собрание сочинений в 6 тт.*, т. 2. М., 1982, 157.

перед нами образ, который никак нельзя принять за простой знак понятия. Он, скорее, картина, умственный рисунок понятия, маленькое повествование о нем. Оно именно художественное произведение», – заключает исследователь.¹⁰ Вот почему столь важно для ребенка рисование: рисунок оказывается, пользуясь словами Л.С. Выготского, «зерном будущего понятия, которое прорастает в нем». Это, по существу, то же самое, что происходило с рисующим в процессе творчества Достоевским: «зачатия художественных мыслей» были для него теми самыми «зернами будущих понятий», которые он вырабатывал в процессе осмысления своего будущего произведения.

Поэтому, за очень редкими исключениями, рисунки Достоевского нельзя трактовать как попытку изобразить определенный предмет или человека из окружающей его реальности. Подобно рисующему ребенку, Достоевский никогда не прибегал к «идеографии», если предмет размышления был ясен, и, напротив, начинал рисовать в попытке определить для себя, пользуясь его термином, «лицо идеи». Эти рисунки всегда изображают непонятное для их автора, являясь способом и средством *понять*. Графические неправомерности, заставляющие недовольно морщиться искусствоведов, не всегда свидетельствуют об ошибках изображения, чаще являясь выражением тех новых смысловых сущностей, которые «прорастают» в рисунках-размышлениях и в сознании их автора. Маленькие дети пользуются «свободным рисованием» потому, что не умеют еще мыслить как взрослые, не владея абстрактным мышлением; писатель – потому, что сознательно хочет мыслить «как дети» – помимо общезначимых штампов, освобождаясь от населенности слова опытом его употребления. В этом ему помогает «рисунок-понятие», как нельзя лучше определяющий смысл идеографии Достоевского. Подобно тому, как эмбрион человека повторяет в основных чертах весь тот путь, который прошла живая материя по пути самосовершенствования, «зачатия художественных мыслей» проделывают, повинувшись воле писателя, путь, сходный с историей письменности и языка. Создавая новый художественный мир, Достоевский как бы начинал «все сначала»: отступал назад, ко внелексическим, конкретно-наглядным формам выражения, создавая свою модель «предписьменности» на первом этапе работы («письменной книги»), и лишь затем приступал к формированию поэтического языка будущего произведения. Этим преодолевались и ограниченность обыденного разговорного языка, и инерция литературных штампов. Становится очевидно, что присутствие в работе литератора внеязыковых форм записи не только не парадоксально, но, напротив – закономерно.

Конечно, движение мысли писателя не шло гладким, накатанным путем. Три этапа его работы – «зачатие художественной мысли», «план» и созда-

¹⁰ Там же, 151.

ние окончательного текста произведения – не всегда одинаково отчетливо отграничивались один от другого. Достоевский прибегал к «портрету», «готике», «каллиграфии», «плану» или «конспекту», повинуюсь объективной необходимости, согласно стоящей перед ним конкретной задаче.

Достоевский не был педантом ни в жизни, ни в творчестве, в процессе литературной работы он делал только то, что кратчайшим образом вело к цели; даже если этот путь, на наш взгляд, выглядит запутанным и окольным – он был единственно возможным для решения художественной задачи. Поэтому разным этапам творческой работы в «письменной книге» соответствуют и различные формы записи или графики. Сочетание разных типов рисунка и «конспектов» говорит нам о тех ступенях, которые проходила мысль художника слова на пути к созданию произведения: от чувственно-наглядного образа – к литературной форме.

Все виды рисунков и записей в «творческом дневнике» Достоевского связаны между собой не только пространственной, но и логической связью – логикой творческого стиля писателя. Их можно сравнить с разными этажами одного дома или несколькими городами, расположенными на карте одной дороги. Общее направление этого движения известно: от изобразительного знака к художественному знаку. Но не всегда известно, на всех ли «пунктах» этой дороги остановится в каждом случае мысль писателя. В последние годы жизни Достоевский долго не задерживался на первом этапе и довольно быстро переходил ко «второму», соответственно с этим в его рукописях к «Бесам», «Подростку» и «Братьям Карамазовым» мало портретных рисунков, зато много «готики». В 1860-е годы писатель особенно много работал над «планами» своих произведений, романов «Преступление и наказание» и «Идиот» и в соответствии с этим создал много «портретных рисунков» и «каллиграфических» записей – 98% всех рисунков писателя укладываются в эти три основные формы его идеографии. Изучая закономерности взаимного соотношения рисунков каждого типа внутри рукописи к каждому из произведений и движение художественного замысла от первой записи (или графического наброска) к окончательному тексту произведения, можно обнаружить некоторые особенности каждого из типов рисунка, графики Достоевского.

Оказывается, что каждый из трех типов сопровождает определенный этап движения идеи к замыслу; каждому из «графических слов» Достоевского присущи черты слова и рисунка, однако в различной степени. Интересно было бы распределить все виды творческих записей «письменных книг» писателя по степени прямой наглядной мотивированности, повторяя путь, который проходила в творческом процессе каждая художественная идея. Здесь получается следующая картина:

1. «Портреты» (Илл.1-3, 8, 10-12). Наиболее высокая степень изобразительности среди всех типов графики Достоевского. Хотя есть и рисунки, лишь обозначающие предмет рисования на уровне «иероглифа»; особенно много таких рисунков в рукописях к «Бесам», «Подростку», «Братьям Карамазовым» (илл. 4). Ряд рисунков выполнен настолько в художественном отношении точно, что позволяет применить метод иконографического отождествления и «узнать» изображенные лица, например, илл. 3 – изображение молодого и современного Достоевскому И.С. Тургенева, 1864-67 годы, илл. 12 – собирательный образ Сервантеса и Дон-Кихота. «Портреты» Достоевского – это единственный тип графики Достоевского, допускающий рассмотрение его как такового, в отдельности от окружающего текста. Правда, в этом случае рисунок теряет присущий ему смысл «графического слова»; рассматриваемый вне контекста страницы, он сохраняет лишь свое иконографическое значение, как правило, слабо выраженное.

2. «Готика», «крестоцвет» (Илл. 5, 6, 8, 9). Вне сомнения, это можно считать рисунком – но лишь номинально. «Готические» фантазии Достоевского совершенны с эстетической точки зрения, однако основной характеристикой набросков этого типа становится их ясно выраженный знаковый характер. Перед нами «иероглиф», основное значение которого – совершенная пластическая форма.¹¹ На основе контура стрельчатой арки с произвольной фантастической узорчатой разделкой Достоевский создает широчайший спектр форм, и ни один из «готических рисунков» не повторяется ни разу, равно как и не выходит за пределы определенного устойчивого базиса, во многом основанного на художественно-изобразительных формах Кельнского собора.

3. «Каллиграфия» (Илл. 2, 5, 7, 10, 12) Уже не рисунок, однако все же «графическое слово», слово, насыщенное конкретно-изобразительной формой. Лексическое значение «каллиграфически» написанного слова, имени и названия, скрещивается с художественным его значением, которое несет в себе стиль исполнения, «шифт». «Каллиграфия» – тип графики Достоевского, наиболее близкий к слову творческой записи писателя, сохраняя свою связь с начальными этапами работы, обозначал не столько понятие, сколько круг ассоциаций или мнемонически венчал возникающий в сознании писателя сюжет.

4. Обычная, выполненная скорописью запись в рукописи, «конспект». Однако и в ней всегда остаются свойства графичности, которые нельзя не учитывать. В ряде случаев расположение записи относительно рисунка или другой записи имеет решающее значение для ее правильного прочтения;

¹¹ См. об этом: К.А. Баршт, «Готический иероглиф Достоевского», *НЛО*, 39, 5/1999, 59-85.

есть записи, находящиеся на грани «каллиграфии». Но основа «конспекта» – все-таки лексическое значение слова. В «контексте» творческая идея впервые обретает свою, пока еще «черновую» литературную форму. Отсюда, с этого момента, начинается «работа художника» по созданию окончательного текста произведения. На следующих этапах Достоевский уже никогда не рисовал: по «конспекту» шла диктовка жене, Анне Григорьевне. Затем писатель правил переписанную женой стенограмму, и это был уже практически готовый текст произведения.

В этой последовательности движение идеи от наглядно-чувственного впечатления к формированию художественного знака как элемента новой формы, двигалась творческая мысль писателя. При этом, разумеется, каждая мысль или идея не всегда проходила обязательно все названные четыре этапа – по крайней мере Достоевский не всегда записывал мысль всеми четырьмя способами и именно в названной последовательности. Он «вразброс» пользовался разными способами «размышления с пером в руках», рисуя портрет человека, «крестоцвет» или записывая каллиграфически «слово-знак» в зависимости от конкретной задачи, степени зрелости «зачатка художественной мысли», которая шла отнюдь не гладким и прямым путем, не скачкообразно, часто возвращаясь назад к своим истокам, если найденный сюжетный ход не удовлетворял писателя. Поэтому Достоевский мог на протяжении нескольких минут работы, проверяя ход одной идеи, пользоваться самыми разными типами графических набросков, в ряде случаев мы можем видеть все четыре (Илл. 8).

С годами изобразительность всех видов графики Достоевского падала – меньше по размеру и беднее прорисованными оказывались портреты и «готика», гораздо слабее в художественном отношении выходила «каллиграфия». Постоянно растет символичность рисунков и падает их наглядная изобразительность. Может быть, это связано с укреплением мастерства писателя, изменением его творческого мировоззрения и приемов работы, совершенствованием его приемов работы. В 1870-е годы он все реже прибегает к своему рисунку-размышлению, пользование которым в 1860-е годы помогало ему справиться с решением трудных творческих задач. Еще один фактор – взаимное влияние друг на друга различных рисунков в пределах одной страницы: так, например, «портрет» очень редко встречается с «готикой», но зато с удивительной регулярностью – с «каллиграфией» и т.д.

Появление особенно большого количества «готики» и «каллиграфии» в рукописях, начиная с 1867 года, очевидно связано с участием в творческом процессе романиста Анны Григорьевны. Достоевский диктовал жене с большой скоростью (она стенографировала) по «сырому материалу», «конспектам», что означало еще больший перенос внимания писателя на ранние

формы записи художественной идеи. В сущности, начиная с этого момента, он никогда не писал беловик своего произведения, но лишь понятные только ему «конспекты».

С момента появления в жизни и творческом процессе Достоевского Анны Григорьевны, то есть с осени 1866 года, он заметно меньше стал писать, еще более дорожить каждой записью в своей «письменной книге», подобно упоминаемому в «Преступлении и наказании» Магомету, который «почти никогда не писал сам; но пользовался услугами секретарей, писавших под его диктовку». А.Г. Достоевская, освободив супруга от писания окончательного текста, создала ему условия для более тщательной и углубленной работы над «планом» произведения, в то время как процесс создания слитного текста романа перешел в *устное слово*, которое почти не терпит черновика. Следовательно, степень художественной завершенности «творческого конспекта» должна быть значительно выше, чем при собственноручном написании наборной рукописи. «Исправления» в процессе диктовки еще более легки, чем при письменном фиксировании текста, однако, чем ближе мысль к «колее», проложенной в процессе освоения «зачатий художественных мыслей», тем больше шансов на творческую удачу. Страница тетради была не только инкубатором для возвращения художественных знаков, но и первичной моделью пространства будущего художественного мира.

Поэтому особое значение в пределах динамического пространства страницы черновика Достоевского обретали понятия «верха» и «низа». Буквально совпадая с верхней и нижней частями листа, они одновременно обозначали собой два полюса творческой идеологии писателя, на противоположных концах которой размещаются «земля» и «небо», «зло» и «добро», понятие о духовной высоте и житейской приземленности. Эта ориентированность по отношению к прямой координатной системе «верх-низ» свойственна всем проявлениям творческой деятельности Достоевского — как идейно-философским концепциям его произведений, так и графическим построениям на страницах его рукописей. Художник и мыслитель, Достоевский был устремлен в своем творческом движении «снизу» «вверх»; «свидригайловское», «ставрогинское», «карамазовское» начало в человеке побеждалось идеями, которые несли Соня Мармеладова, Шатов, Алеша и Зосима («Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы»). Ощущение страницы рукописи как живого, населенного действующими лицами пространства, заставляло Достоевского зачеркивать не только слова, но и рисунки, снабжать героя «нимбом» или даже многократно крестить пером страницу (во время работы над «Бесами» при формулировке образа Петра Верховенского).

Если с этой точки зрения мы проанализируем графическое наследие писателя во всех трех его главных типах, то обнаружим, что Достоевский рисовал:

1) портреты людей; практически всегда – лица, очень редко – погрудное изображение, всего несколько рисунков фигуры в полный рост (как правило, в этих случаях не связано с творческим процессом),

2) готические окна и арки; «крестоцветы», остроконечные башенки, венчающие крышу готического здания,

3) каллиграфические композиции, состоящие чаще всего из имен собственных.

Во всем этом разнообразии есть одна черта, общая для каждого из видов графики писателя, присущая им всем идея «верха». Лицо человека, например, для писателя являлось истинным выражением духовного значения его носителя, подлинным отражением образа и подобия Творца вселенной. Готические арки, изображаемые Достоевским, при всей их фантастичности и удивительном разнообразии, объединяет то, что они воплощают собой ту идею устремленности вверх, которую несет в себе эстетическая концепция готического стиля. Дубовые листочки, «крестоцвет», как бы довлеют самим себе: нет ни намек на ветвь или ствол, нет даже черенка листа – нет ничего, что могло бы намекать на их соединение с землей, «низом». Эти детали не только не подразумеваются, но отменяются даже сама их идея; листья общим основанием сливаются в единый законченный и довлеющий себе пластический образ. «Каллиграфия», в свою очередь, означает совершенный, доведенный до эстетического абсолюта определенный письменный стиль; «каллиграфическое слово» – как бы слово в максимуме своего эстетического и семантического значения. Написанные таким образом слова обычно венчают ассоциативный слой, объединяющий большую группу фактов или явлений.

Оказывается, что общим для всех трех видов графики Достоевского является то, что они 1) обозначают наиболее характерный элемент, часть, символизирующую и олицетворяющую нечто целое (лицо – человека, лист – дерево, стрельчатый свод – готику, каллиграфически написанное слово – некое идеальное и художественное совершенное «слово») и 2) воплощают в себе буквальный и смысловой «верх» каждого из изображенных предметов.

Не только значения отдельных рисунков, но и значения типов рисунков строго и логично соответствуют этико-философской системе писателя, его творческому кредо, отождествляющему «верх» – с положительным этическим идеалом, «низ» – с противостоящим ему образом «безморальности» и смерти. Расположение графических элементов на странице рукописи Достоевского имеет такой же важный смысл, как расположение элемента готической архитектуры в составе композиции определенного здания. Поэ-

тому чтение графики Достоевского, с учетом свойств его изобразительной грамматики, учитывая взаимное значение рисунков и окружающих рисунки слов, поможет глубже проникнуть в сущность творческого процесса писателя, откроет новые факты истории создания им своих произведений. Хотя работа эта – для филологии XXI века в силу ее исключительной сложности.

Итак, в кажущемся беспорядке и хаосе страницы творческой рукописи Достоевского нет ничего случайного. Вот один из примеров. Казалось бы, разделение «записной тетради» на страницы не может иметь для писательской работы какого-либо существенного значения: заканчивая писать на одной и переворачивая на другую страницу, он совершает акт чисто технического свойства, не имеющий прямого отношения к творческому процессу. Действительно, записывая уже практически готовый текст, например, первой редакции «Преступления и наказания» – «Исповедь преступника», Достоевский пишет текст сплошным потоком, строчку за строчкой, переворачивая страницы по мере их заполнения, подряд. Текст пишется практически набело, и поэтому нет рисунков – только характерные «крестоцветы» в местах окончания главок; по мере приближения к осуществленному в слове «хронотопу» стираются грани между пространствами соседних страниц. Иначе происходит в тех случаях, когда писатель находится в самом начале пути осуществления своего творческого замысла и идет наметка «плана». Именно в эти моменты возникает обилие различного рода рисунков во всем их многообразии, и одновременно особенное, важное значение приобретает именно лист, страница как своеобразное «поле» для размещения пунктов «плана» будущего произведения независимо от того, в какой форме – словесной записи, «каллиграфии» или портрета – это сделано.

Само движение записей и графики внутри пространства тетради оказывается выражением особого смысла: оно выражает скрытое в нем значение. Движение «по стреле времени», согласно европейской книжной традиции, есть движение слева направо и сверху вниз. Именно так и расположены записи и рисунки Достоевского относительно друг друга в пространстве тетради. С другой стороны, сам разворот (раскрывая «записная тетрадь») воспринимался писателем как пространство, четко разделенное вертикальной прямой на правую и левую половину, четную и нечетную страницы, в которых он видел два отличающихся друг от друга, подчас противостоящих друг другу поля. Поэтому замыслы одного произведения систематически оказывались на «левой» стороне тетради, другого – на «правой». Например, записи к «Преступлению и наказанию» в «Записной тетради №2» расположены на левой, четной стороне, то есть на страницах №1, 2, 4, 6, 8, 10 и т.д., в то время как записи к повести «Крокодил» в той же тетради – на

правой, нечетной стороне, на страницах №3, 5, 7, 11, 13, и т.д. Два художественных пространства двух произведений заняли в пределах пространства тетради свою «половину», и вряд ли это произошло случайно. Созданные писателем в одно время, два хронотопа соседствовали, разделяясь четкой границей внутри общего им творческого «космоса» Достоевского.

По той же модели, иногда «левое» и «правое» поля тетради занимали не два различных произведения, но два различных «плана» одного художественного замысла. Как почти всегда в таких случаях, переход с одной страницы на другую означал переход от одного этапа решения задачи к другому, от одной цели идеи – к другой, часто отличной от прежней или даже противоположной. Поэтому мы видим множество страниц, заполненных тесно прилегающими друг к другу рисунками и записями, так что «яблоку негде упасть», в то время как рядом находилась полупустая страница с одной-двумя записями или с одним рисунком посередине. Примеров такого рода множество. Они показывают, что сама данная страница обладала для Достоевского каким-то особым, важным самостоятельным значением; чисто литературное значение написанного на ней текста оттенялось графическим планом выражения всей графико-словесной композиции, воспринимаемой как единое целое. Это хорошо видно и в случаях, когда писатель обращается к уже наполовину занятой старым текстом странице, очеркивая горизонтальной линией предыдущие записи и образуя тем самым как бы новый, «чистый» лист (например, илл. 3). Два различных «плана» романа «Преступление и наказание», находясь на одном развороте тетради, взаимно противостоят друг другу (илл. 1 и 2). Свою особую графико-стилевую атмосферу имеет и каждая из «тетрадей» Достоевского, каждая из которых формулирует определенные черты создаваемого на ее страницах «хронотопа».

Другое свойство, объединяющее письмо и рисование пером, – наличие у того и другого *почерка*. В рисунке пером, так же как и в процессе письма, сам характер, темп, ритм движения руки – непосредственное, независимое от воли автора выражение духовного и эмоционального состояния, владеющего им в данный момент. В рисунке мы можем прочесть не только изображенный в нем наглядный смысл, но – само движение; линия оказывается как бы запечатленным жестом автора. В чертах, образующих рисунок, «читается» пульс внутренней жизни, биение мысли и чувства пишущего и рисующего. Очень важно лонять, «прочитать» и эти «записи». Как пишущий узел кардиографа чутко реагирует на каждое движение сердца, так и перо в руке писателя чутко отзывается на каждое движение его души. Поэтому рисунок и письменное слово в рамках одной словесно-графической композиции Достоевского имеют *один почерк*, выполнены в одной графической манере. Окружая рисунок, словесная запись составляет с ним одно

целое, взаимодействуя с ним на графическом уровне. Напряженности почерка писателя соответствует и напряженная, нервная линия Достоевского-графика; нажим на перо, скорость движения руки, высокая эмоциональность и искривляющая интонация свойственны всем видам графики писателя. Нетерпеливые, жесткие линии рисунка Достоевского и столь же жесткий, «колочий» почерк писателя, гармоничные линии прописи и умиротворенно-глубокие портретные рисунки с одинаковой достоверностью говорят нам о большом накале и свойстве эмоций в процессе обдумывания писателем художественной идеи.

Используя «записные тетради» одного формата и размера, Достоевский, конечно, выработал с годами определенные черты стиля письма и рисунка, общие для всех его «тетрадей». Ясно поэтому, что рисунки писателя, сделанные одним определенным почерком, в одной творческой манере, на страницах одного формата, должны быть примерно одинакового размера. Действительно, так оно и есть. Строгий порядок, царствующий в графике Достоевского, сказался и в том, что все рисунки, изображающие лица людей, подразделяются на два формата. Если Достоевский начинал рисовать на совершенно чистом листе бумаги, то его рисунок, как правило, имея размеры 7×6 см, оказывался расположенным по прямой оси координат на странице и находился строго в ее центре (илл. 1, 2, 12). В некоторых случаях графический набросок, иногда сопровождаемый «каллиграфией», составлял всю «запись» Достоевского на странице (илл. 3, 12). Иногда он постепенно «обрастал» черновыми заметками, которые занимали все оставшееся от рисунка пространство. При любой тесноте на странице рисунок «большого» размера оказывался нетронутым. Если же на листе тетради уже были ранее сделаны какие-то записи или рисунки, независимо от их размера и характера, то страница уже не воспринималась Достоевским как привычное ему поле для записи, и любой возникающий здесь рисунок выполнялся на втором, «малом» формате, имея размеры приблизительно 3×2 см. (илл. 8, 10, 11). Практически все рисунки Достоевского – этих двух размеров. Обратим внимание и на то, что это относится к «портретам», лицам людей; человеческие фигуры, редкие в графике писателя, обычно занимают всю страницу в длину, это продиктовано размерами лица («второго формата»). Другими словами, лица, нарисованные писателем в этом случае, создавались того размера, что поместилась бы и вся фигура, дорисованная в тех же пропорциях. Интересно, что «готика» Достоевского имеет те же два размера, размер «готического рисунка» колеблется между границами двух портретных форматов, незначительно уменьшаясь и увеличиваясь в этих пределах; то же самое относится к «каллиграфии». Размеры всех рисунков Достоевского имеют смысловое соответствие, напоминаю-

щее о пространственном и графическом соответствии между собой букв одного алфавита или значков пиктограмм в рисуночном письме.

Эта закономерность помогает устанавливать, в каждом отдельном случае, хронологическую последовательность заполнения той или иной страницы, решить, например, вопрос: что появилось раньше – рисунок или словесная запись? Как правило, при наличии на данной странице рисунка «большого» формата, расположенного посередине страницы, можно утверждать, что все остальные рисунки и записи появились позже и этот центральный рисунок был первым на странице. Обычно это подтверждается и самим расположением текста, переносами слов, «обводящих», «обтекающих» рисунок. Рисунки «малого» формата обычно расположены на полях – слева, внизу или наверху, но никогда не посередине листа, что также еще раз свидетельствует о том, что они были созданы после написания текста (илл. 8). Если на странице есть центральный рисунок «большого» размера и один или несколько «малого», а также черновые записи, то, как правило, последовательность заполнения страницы принимает такой вид:

- 1) центральный портрет «большого» формата,
- 2) скорописные тексты,
- 3) портретные рисунки «малого» формата (на свободном пространстве, обычно внизу или слева, на свободном поле,
- 4) скорописные тексты (на свободных полях, часто под углом в 90 или 180 градусов к предыдущим текстам).

«Готика» и «каллиграфия» ведут себя в составе поля страницы аналогично портретным рисункам. Единственное важное отличие заключается в том, что они могут многократно повторяться с разной графической интонацией. С портретными рисунками такого рода «повторения» редки. Один из таких случаев, параллельных повторяющейся каллиграфии и готике, – четыре попытки изобразить молодого И.С. Турненева (илл. 3). По этой схеме заполнялись многие и многие – практически все страницы «письменной книги» Достоевского, если писатель работал над разработкой художественной идеи, «планом» произведения или связанным с ним внешним и внутренним «лицом» героя. Такого рода графические композиции, где присутствовали различные формы записи, систематически возникали при работе над планами романов, например, «Преступление и наказание» (илл. 1 и 2), «Идиот» (илл. 10), «Бесы» (илл. 8).

Следует отметить неполную тождественность трех типов рисунка Достоевского в их отношении к письменному слову: начиная страницу с «каллиграфии», писатель редко создавал затем «портреты», напротив, изображение лица героя часто сменялось затем многочисленными «каллиграфическими размышлениями», может быть, связанными с изображенным человеком. «Готика» возникала по ходу движения мысли писателя (илл. 5,

9); «крестоцвет» – при окончании большого куска или главы (илл. 6); «каллиграфия» – не знает для себя постоянного места, возникая в любой момент: в конце или в начале обдумывания, вместе со скорописным текстом или отдельно от него (илл. 7, 8, 10, 12). Обращение к рисуночному письму, как это очевидно, не было ни редким, ни случайным эпизодом творческой жизни Достоевского. Скорее, можно говорить о глубокой закономерности этого явления, определяемого самой логикой творческого развития писателя. Возникает вопрос: почему именно графика, а не какой-либо другой вид искусства, оказалась в творческом арсенале романиста? «Материальное» родство письма и рисунка пером плюс основательная подготовка, которую писатель получил в Главном инженерном училище, – это лишь две важные предпосылки для возникновения этого явления. Главные же причины заключаются в характере самого творческого процесса и той специфической роли, которую играло в нем рисование пером.

Таким образом, в «записных тетрадах» Достоевского мы обнаруживаем не просто «черновики», но некий универсальный прототекст произведений писателя. Не случайно, что так трудно подчас определить, к какому именно произведению относится та или иная запись, страница; в публикациях, стремящихся строго разделить черновики писателя по принадлежности к тому или иному произведению, неизбежны ошибки. Ибо в ряде случаев это невыполнимая задача. Некоторые записи и рисунки Достоевского относятся либо к неосуществленным произведениям, либо к нескольким осуществленным. Такого рода путаница – результат нашего неверного представления о принципах творческой работы Достоевского, когда писатель представлялся нам чем-то вроде мастерового, изготавливающего определенный предмет из совершенно определенного набора материалов. На самом деле Достоевский создавал в своих «письменных книгах» атмосферу философско-эстетических исканий, способствующих выработке художественной формы. Те или иные записи или рисунки, как мы видели, могли относиться сразу к нескольким произведениям, совмещенным в одном.

Особые «иконические знаки», которыми Достоевский заполнял в этот период свои «записные тетради», создавались как бы на нейтральной полосе, отделяющей: понятие от наглядного знака, слово от изображения. Напряженная работа творческой фантазии по формированию «полного образа» (выражение Ф.М. Достоевского) приводит затем и к решению сюжетной задачи, где этот первоначальный знак воплощается в слово и действие. Но эти «слова-знаки» – еще далеко не готовая литературная форма. Они получают мнемоническую функцию, обозначая «очерк героя», понятный пока лишь только автору. Главная трудность состояла в том, чтобы найти нужное словесное выражение для художественной идеи, пока что существующей в сознании писателя в виде цельного, нерасчленного

образования. В процессе своей реализации в литературную форму она из цельного должна обрести дискретную форму. Этой проблемы не знает живописец, воплощая цельный образ в наглядной данности в своем полотне; в литературе столь же цельная идея передается комбинацией легко расчленяемых на разных уровнях знаков. Высший уровень такого лексического расчленения, например «Словарь языка Пушкина»; гораздо более проблематичен «Словарь Рембрандта» или «Словарь Дюрера».

Создается парадоксальная ситуация: оказывается, словесная форма выражения в черновой записи в «тетради» Достоевского не только не помогла, но мешала процессу поиска нужной литературной формы. Происходит это потому, что новая художественная форма создается из старых слов, уже «населенных» определенным значением. Кроме того, как указывает Л.С. Выготский, «мысль и слово оказываются с самого начала вовсе не скроенными по одному образцу. В известном смысле можно сказать, что между ними существует скорее противоречие, чем согласованность. Речь по своему строению не представляет простого зеркального отражения строения мысли. Поэтому она не может надеваться на мысль, как готовое платье. Речь не служит выражением готовой мысли. Мысль, превращаясь в речь, перестраивается и видоизменяется».¹² Достоевский вынужден был решать эту проблему, и он нашел неожиданный и эффективный прием: применяя специальные рисунки, «знаки», словесно-графические композиции, в которых сочетается слово и изображение, он помогал в освобождении слова от «чужого смысла», вырабатывая новое художественное значение: поэтический язык, надстраивающийся над литературным. Другими словами, пока Достоевский оперировал цельными образами и «зачатиями художественных мыслей» – он не испытывал никаких трудностей, создавая «планы» «десятками». Однако стоило писателю перейти к этапу «перевода» этого ясного ему цельного образа в литературную форму, как тут же возникали невероятные трудности, о которых свидетельствует и сам писатель в своих письмах, и сами его «записные тетради». Язык черновика, «внутренняя речь Достоевского», вступала в конфликт с настоящей, белой формой, «литературной нормой», резко отличаясь от нее. Но обойтись без черновика нельзя. История мировой литературы не знает примера создания романа без черновых записей к нему. Писатель стоит перед необходимостью поиска такого способа фиксации художественной идеи, который бы:

- 1) адекватно выполнял роль «знака» и «полного образа» художественной идеи,
- 2) был бы формой *несловесной* – чтобы не расчленять искомую литературную форму до ее окончательного созревания,

¹² Л.С. Выготский, *Собр.соч.: в 6 тт.*, т. 2, М., 1982, 307.

3) мог бы быть использованным одновременно и вместе с обычной словесной записью. Всем этим условиям удовлетворяет графика, рисунок пером или «каллиграфия»: фиксируя идею в ее цельности в одном «знаке» и легко используя на странице рукописи рядом и вместе с любым видом записи, дополняя ее. Возникая в самом начале «первого этапа» движения мысли, идеография быстро и точно схватывает вспыхивающие в сознании писателя мысли. Потом вербальная форма перехватит эстафету у наглядно-мотивированного знака, оттолкнется от него и перейдет ко «второму этапу» творческого процесса. Синхронный и лишенный темпоральности наглядно-мотивированный знак идеографии переходит затем в процессе перевода в линейный, развернутый во времени понятийный знак синтагматической оси художественной формы.

Есть и еще одна черта, делающая графику незаменимым помощником в творческом размышлении писателя. Это ее бесконечная эллиптичность, условность, многозначность, которые могут быть присущи рисунку, но никогда в такой мере – слову. Глубокая разница между «беловиком» и «черновиком» Достоевского заключается еще и в том, что если произведение писателя задумано и осуществлено адресованным к чужому сознанию, то при работе над составлением «плана» текст адресован самому себе. Мы видим частые обращения Достоевского к себе в форме «каллиграфии»: «Ошибка», «Главная мысль», «Эврика!» и др.; аналогичным, хотя и не столь явным образом обращены к себе и все графемы Достоевского. Только принимая во внимание это обстоятельство, возможно их верно оценить и понять. Делая в своей тетради пометы, рисуя в задумчивости лица, занимающие его воображение, писатель не только не подразумевает какого-либо «читателя» записей или «зрителя» рисунков, но прямо избегает их. Пока герой еще не родился в живом хронотопе окружающего его художественного мира, вмешательство третьего лица в интимный процесс диалога автора и героя может разрушить еще некрепкую его определенность.

«Внутренняя речь, – говорит Л.С. Выготский, – есть максимально свернутая, сокращенная, стенографическая речь. Письменная речь есть максимально развернутая, формально более законченная, чем устная. В ней нет эллипсов. Внутренняя речь полна ими».¹³ Черновые записи Достоевского чрезвычайно близки к стенограмме, сокращены и полны эллипсов, максимально близких к смыслам его «внутренней речи». На грани понятного ему самому пишет он свои «конспекты», время от времени перемежая их знаками своего «рисуночного письма». Парадоксальность черновика, словесного и графического, заключается в том, что, воплощая идею будущего романа, он вместе с тем подразумевает в качестве читателя совсем не то сознание, к которому будет адресован этот роман. Поэтому работа Досто-

¹³ Л.С. Выготский, *Указ. изд.*, т. 2, 239.

евского на «втором» и «третьем» этапе оказывается, по существу, «переводом» художественной идеи с понятного одному ему идеографического «языка» своей «письменной книги» на язык литературы, рождением нарратива из внутреннего автокоммуникативного процесса.

Черновая идеография Достоевского, таким образом, – это вненарративная письменная речь, обращенная к самому себе. И это делает возможной выработку большого разнообразия идеограмм, условных значков, эскизов и условных линий, «каллиграфических» записей-размышлений, кратких «конспектов», удобных для первоначального обозначения идеи, хотя часто и непонятных стороннему наблюдателю. Наличие нескольких параллельных и преемственных друг по отношению к другу языков придает стабильность процессу порождения и передачи информации. Например, наши жесты и мимика при разговоре; подписи под произведениями изобразительного искусства, надписи и пиктограммы компьютерной оболочки, другие случаи такого дублирования, выработанные современной культурой. Но нужна ли подпись под картиной самому автору картины; нужны ли жесты при беседе с самим собой? Необходимость их, однако, чувствуется адресатом нашего сообщения, будь то «другой» или «другое я». «Второй» язык приходит нам на помощь, когда отказывает «первый»: в ответ на трудный вопрос человек молча разводит руками, подняв брови; обсуждение картины художника выполняется с помощью слов, а не диалога рисунков, и т.п. В процессе общения часты случаи, когда для точного выражения смысла нужно не найти слово, а обойти его. Путь к словесному знаку проходит через мотивированный, иконический знак.

В связи с этим характерно, что «косноязычие» в произведениях Достоевского очень часто означает не низкий уровень интеллектуального развития героя, но, напротив, высокое развитие его самосознания. Обратим внимание на то, что некоторые герои-философы писателя плохо и неумело говорят, коверкая синтаксис русского языка (например, Девушкин из «Бедных людей», Раскольников из «Преступления и наказания», Мышкин из «Идиота», Кириллов и Шатов из «Бесов» и т.д.); в то же время представители ненавистной Достоевскому «золотой середины» – прекрасные ораторы и красноречивы (Ратазьяев из «Бедных людей», Лужин из «Преступления и наказания», генерал Иволгин и Тоцкий из «Идиота», Петр Верховенский из «Бесов» и т.д.). Современники писателя рассказывают, что сам Достоевский говорил негладко, с трудом подыскивая слова. И не потому, конечно, что его словарный запас был слишком мал, но прямо по противоположной причине: как и в творческом процессе, ему приходилось выбирать наиболее точное выражение мысли из гораздо большего, чем это происходит в обыкновенном человеке, количества вариантов. Перевод со своего внутреннего языка на общепринятый литературный представлял собой одну

из важнейших проблем Достоевского-художника, и именно здесь коренится причина возникновения его «идеографии».

Писатель понимал, что успех в творческой работе во многом зависит от точности «перевода», и самая интересная, оригинальная мысль может погибнуть и не найти понимания, если не получит адекватную форму. Комментируя размышления одного из своих персонажей, генерала Пралинского из «Скверного анекдота», он замечает: «Известно, что целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык, тем более литературный». ¹⁴ Эта мысль могла показаться слишком смелой во времена расцвета позитивистского взгляда на язык, однако современные исследования подтверждают это наблюдение писателя: «Мы можем думать и при отсутствии беззвучного потока слов, а также понимать назначение предметов, слов для которых мы не знаем... Установлено, что многие люди могут читать глазами без промежуточного потока речевых знаков». ¹⁵ Достоевский, конечно, хорошо чувствовал, что в процессе творческого мышления его сознание вырабатывает художественные идеи и зрительные образы, еще не имеющие вербально-словесной «подкладки». Формирование нового наглядно-понятийного знака в процессе творческого размышления помогало ему не только «изобразительно сформулировать идею» (в портрете), но иногда обойти словесный знак – знаком графическим, обозначающим софийную идею «красоты-добра истины» (в «готике»), или удерживать мысль в одном русле с помощью «каллиграфии», также воплощающей в себе «идеальное слово» (часть «Слова»). В графическом знаке нет литературного стиля, и это освобождает писателя от многих и многих ограничений, стесняющих возможности роста возникающей художественной формы.

Этот вопрос много лет назад затронул Ю.Н. Тынянов. В статье, посвященной поэтике иллюстрации, он писал: «Случай, когда рисунок может играть роль более самостоятельную, но уже в *плане слова* – это использование графики как элементов выражения в словесном искусстве. Поэзия оперирует не только и не собственно *словом*, но *выражением*. В понятие выражения входят все эквиваленты слова; такими эквивалентами слова могут быть пропуски текста (вспомните громадную роль пропусков строк в «Евгении Онегине»), может быть и графика. Таким эквивалентом слова будет бутылка у Рабле, рисунок ломаной линии у Стерна... Роль их особая, но исключительно в плане слова; они эквиваленты слова в том смысле, что, окруженные словесными массами, они сами несут известные функции (являясь как бы графическими «словами»)». ¹⁶ Отличие графического «сло-

¹⁴ Ф.М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30-ти тт.*, т. 5, 12.

¹⁵ И.Е. Гельб, *Опыт изучения письма*, М., 1982, 20–21.

¹⁶ Ю.Н. Тынянов, *Поэтика. Литература. Кино*, М., 1977, 316.

ва» Достоевского – его портретов, «готики» и «каллиграфии» – от названных Ю.Н. Тыняновым примеров заключается в том, что словесно-графические композиции писателя не «эквиваленты» художественного слова (и потому ни в коем случае не «иллюстрации»), но лишь его временные «заместители» в тот момент, когда настоящее художественное слово еще не созрело. Графика Достоевского стоит не рядом с его художественным словом, но перед ним по времени возникновения в творческом процессе. «Графическое слово» «записных тетрадей» романиста – начало работы над литературным образом. Поэтому подавляющее число различного рода рисунков и «каллиграфических» записей было им сделано именно при «планах» произведений, подготовительных материалов к ним, в момент разработки художественной идеи. Вопрос этот проясняется самим Достоевским, в характерной для него форме обращения к себе, записавшим в черновых материалах к роману «Подросток» свое творческое кредо.

По мнению писателя, важно не только выработать интересную художественную идею, но и «перевести» ее затем на литературный язык. Очень характерно, что Достоевский резко разделяет эти два сопутствующих работе писателя вида обработки материала: «Чтобы написать роман, – отмечает Достоевский, – надо запастись прежде всего *одним или несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. *В этом дело поэта.* Из этого впечатления развивается тема, план, стройное целое. Тут уж дело художника, хотя художник и поэт помогают друг другу и в том, и в другом – в обоих случаях».¹⁷ Мы уже обратили внимание на то, что во время «работы художника» – то есть при лепке литературной, словесной формы – Достоевский почти никогда не рисовал.

Исходя из этой схемы писателя, его собственные рисунки и идеограммы в «письменных книгах» – это «рисунки поэта». То есть на первом этапе писатель поглощен продумыванием художественной идеи («сильного впечатления») в бессловесной, наглядно-образной форме, в форме «ощущений, без перевода на человеческий язык»; графические наброски, сопутствующие «работе поэта», помогают Достоевскому в этом. Затем приходит время «художника», который «переводит» наглядный, цельный образ в словесную форму: Достоевский создает рисунки, «чреватые словом», пользуясь удачным словосочетанием М.М. Бахтина. Подчеркивая роль рисунков как лучших знаков для самовыражения, он говорит о формировании в процессе рисования «потенциального слова», «передвигающегося предела» творческого сознания.¹⁸ Литературное произведение можно сравнить в этом смысле с мозаичным панно; если оно эстетически трогает наше

¹⁷ «Ф.М. Достоевский в работе над романом 'Подросток'», *Литературное наследство*, т. 77. М., 1965, 64.

¹⁸ М.М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, М., 1986, 365.

воображение, мы не замечаем, что оно составлено из маленьких кусочков смальты, каждый из которых, кажется, не означает целого. Сам факт точного цветового подбора чужих друг другу кусочков камня может оказаться источником эстетического наслаждения. Однако если мы вынем несколько деталей – картина может сильно пострадать. Правда, изобразительное искусство не знает такого рода расчлененности на элементы, и художественный образ выражается *одним* знаком. Литературное произведение составлено из слов, каждое из которых имеет художественное значение только в контексте всех остальных, составляющих текст. Продолжая сравнение с мозаикой, можно «работу поэта» определить как рисование эскиза будущей мозаичной картины, а «работу художника» – как заполнение ее кусочками смальты, повинувшись разработанному «плану».

Эти два этапа работы вовсе не являются привилегией одного Достоевского, они присутствуют в творчестве любого художника слова. Действия в «обход слова» через мышление без слов, но с помощью «ощущений», «без перевода на человеческий язык» (сопровождаемые рисованием, как это было с А.С. Пушкиным и Ф.М. Достоевским, или нет) свойственны почти каждому писателю. Как свидетельствует Г. Флобер, «если упорно держишься за какой-нибудь оборот или выражение, которые не удаются, это значит, что не овладел идеей. Если ясно представляешь себе известный образ или чувство, то слово само выплывет на бумаге».¹⁹ Записанная мысль имеет ряд принципиальных отличий от мысли запомненной. Э. По сочувственно цитирует Бернадена де Сен-Пьера, подтверждая опыт Достоевского: «То, что я записываю на бумаге, я вычеркиваю из памяти».²⁰ Записывая, писатель не просто фиксирует нечто обдуманное в процессе творческого размышления, но связывает эту мысль с ее будущей художественной формой. Для этого Достоевскому понадобился ряд «языков-посредников», помогавший ему соединить «входной» язык его внутренней речи и создаваемый им язык художественной формы на уровне буферной зоны, соединяющей его внутренний мир и мир окружающей его реальности.

Конечно, это «дословесное» обладание идеей протекает у разных писателей по-разному, в зависимости от особенности их образования, воспитания, эпохи, творческого стиля, и, конечно, далеко не все они помогали себе в таких случаях рисованием или даже созданием специальной «идеографии», как это было у Достоевского, для которого было характерно «рисование в уме», пользуясь словами самого писателя, «полного образа» художественной идеи, и это рисование в уме сопровождалось движением пера по бумаге, отражающим процесс творческого мышления.

¹⁹ Г. Флобер, *Собр. соч.: Письма 1831–1854 годов*, М.: Л., 1933, 377.

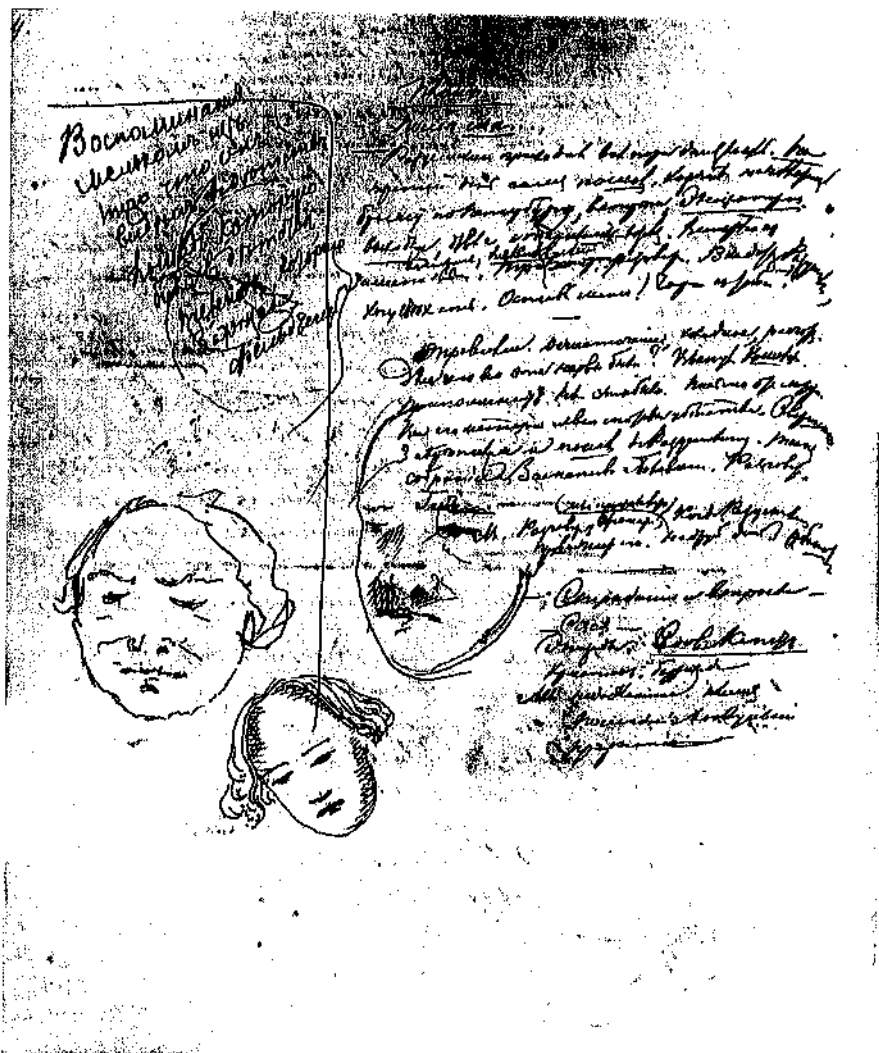
²⁰ Цит. По изданию: *Эстетика американского романтизма*, М., 1977, 153

Мы знаем, что Достоевский в процессе выполнения «работы поэта» много фантазировал: идеи сменяли друг друга с молниеносной быстротой, но иногда писатель подолгу «всматривался» в создаваемого им героя. Мы также знаем, что именно в процессе такого пристального разглядывания характера и «лика» своего персонажа он обычно зарисовывал его «портреты». Но что происходило в такие минуты в сознании писателя? Отдавал ли он себе отчет в смысле того приема литературной работы, который стал для него привычной нормой? Интересное свидетельство об этом мы находим в «Дневнике писателя», где Достоевский рассказывает о том, что, лишенный на каторге возможности нормальной литературной работы («с пером в руках»), и вместе с тем не в силах остановить привычный для него процесс художественной обработки окружающей реальности, он занимался «рисованием картин» в уме. Достоевский вспоминает об этом так: «Мало-помалу я и впрямь забылся и неприметно погрузился в воспоминания. Во все мои четыре года каторги я вспоминал непрерывно все мое прошедшее и, кажется, в воспоминаниях пережил всю мою прежнюю жизнь снова. Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле. Начинались с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастали в цельную картину, какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому и, главное, поправлял его, поправлял непрерывно, в этом состояла забава моя...».²¹ Мы видим, что художественный мир – «цельная картина» – вырастает из «точки» или «черты» (знака идеограммы), но способ, каким достигается успех в «работе поэта», еще далек от оперирования словами и выражениями, более напоминая приемы профессионального живописца, легкими продуманными мазками «поправляющего» свою картину, доводящему свое произведение до совершенства художественности и достоверности.

Творческая автокоммуникация Достоевского была основой культурно-этического и онтологического самоопределения его личности как писателя. Характерный для черновой рукописи Достоевского набор вербально-иколических текстов и языков представляет собой отражение процесса, лежащего в основании творческого мышления писателя. Не случайно, что одним из самых частых знаков его творческой рукописи являются записи, фиксирующие имя или росчерк писателя – «Достоевский», а также каллиграфически выписанные имена как следы внутренних перевоплощений писателя, ищущего точку повествования, основу будущей композиции. Повторы одних и тех же знаков, совершенно избыточные в канале «Я-Ты», например, многократные повторения одного и того же слова (илл. 12), портрета (илл. 3), готического рисунка (илл. 9) – очевидная примета автокоммуникации в

²¹ Ф.М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 тт.*, т. 22, 47.

творческом процессе Достоевского. Программируемая им эстетическая коммуникация «автор-читатель», в рамках «работы поэта», начиналась с диалога между несколькими аксиологическими системами, присущими им несколькими языками, со смыслового конфликта между «внутренней» и внешней речью, между условным и иконическим образом. Являясь важной частью творческого процесса Достоевского, идеография чутко отзывалась на все многообразные изменения во внешних условиях жизни писателя, обстоятельствах его личной жизни, ментальных событиях, и, самое главное, являясь наиболее точным и продуктивным источником информации о его творческом процессе. Строгое в научном отношении изучение созданных Достоевским произведений, видимо, возможно лишь при условии последовательного и систематического изучения всех текстов и языков, входивших в его творческий процесс.



Илл. 1: РГАЛИ, ф.212, оп.1, ед.хр.4, л.94.



Илл. 2: РГАЛИ, ф.212, оп.1, ед.хр.4, л.95.



Илл. 3: РГАЛИ, ф.212, оп.1, ед.хр.4, л.86.

~~Александр~~ ~~Баршт~~ ~~Баршт~~
~~Баршт~~ ~~Баршт~~ ~~Баршт~~
~~Баршт~~ ~~Баршт~~ ~~Баршт~~

и Александр Баршт, как и в других случаях, в своем творчестве
 и в своем характере: «Но авторитетом в области науки
 и искусства Александр Баршт является безусловно.
 — Вот, Баршт не раз писал о своем творчестве.
 Да, он, Баршт, не раз писал о своем творчестве.

Ому
 Ому

и Александр Баршт, как и в других случаях, в своем творчестве
 и в своем характере: «Но авторитетом в области науки
 и искусства Александр Баршт является безусловно.
 — Вот, Баршт не раз писал о своем творчестве.
 Да, он, Баршт, не раз писал о своем творчестве.

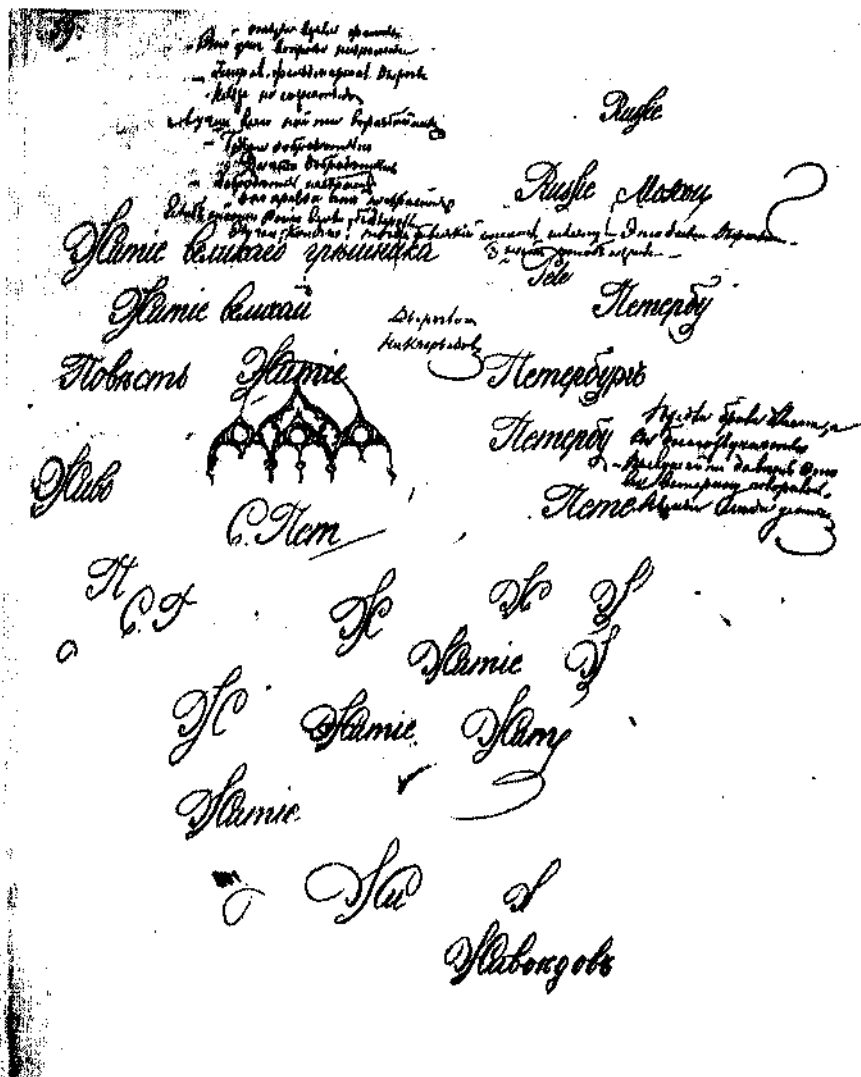


Вигоньасовъ



Вигоньасовъ
 Мадрид, Испания, 1910 г.
 Он дано и в своем творчестве, как и в других случаях, в своем творчестве
 и в своем характере: «Но авторитетом в области науки
 и искусства Александр Баршт является безусловно.

Илл. 6: РГАЛИ, ф.212, оп.1, ед.хр.4, л.68.



Илл. 7: РНБ, ф.93, оп.1, ед.хр.5, л.59.

Лебидкам. Вь змицку наво всьматъ уласниа

Николас поветъ лебидкамъ съ званниаъ подъ ружь
 Лебидкамъ (братъ) ликуа съ званниаъ ласъ.
 Сурьматъ Да ѡ ѡ мѡмѡ, Оуъ мѡмѡ ласѡ лебидкамъ подѡлѡ ружь
 и вѡмъ подѡветъ на кастѡу.



Москву

Москва

Москва

перваа часть Конякъ Арестана Св. Профилава
 Во второй части 25 Десятъ

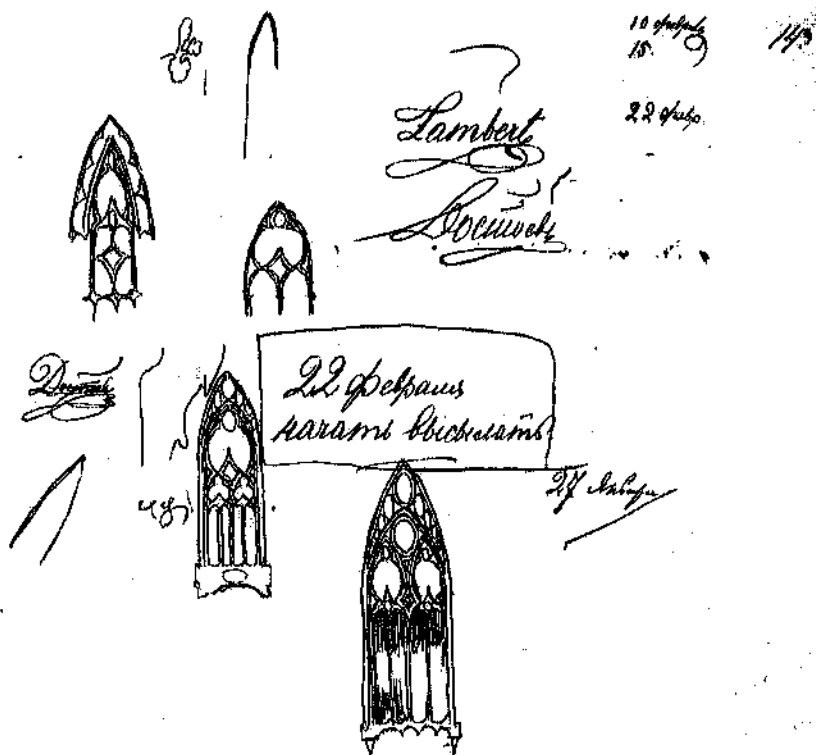
Видея сѡ фомѡ
 мѡмѡмѡ ласѡ
 ласѡмѡ, ласѡ ласѡ
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡ
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡ
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡ
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡ
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡ
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡ

Вѡс утрѡмѡмѡ сѡмѡмѡ,
 ласѡмѡ
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ
 ласѡмѡ -
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ (мѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ)
 лебидкамъ и мѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ -
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ -
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ

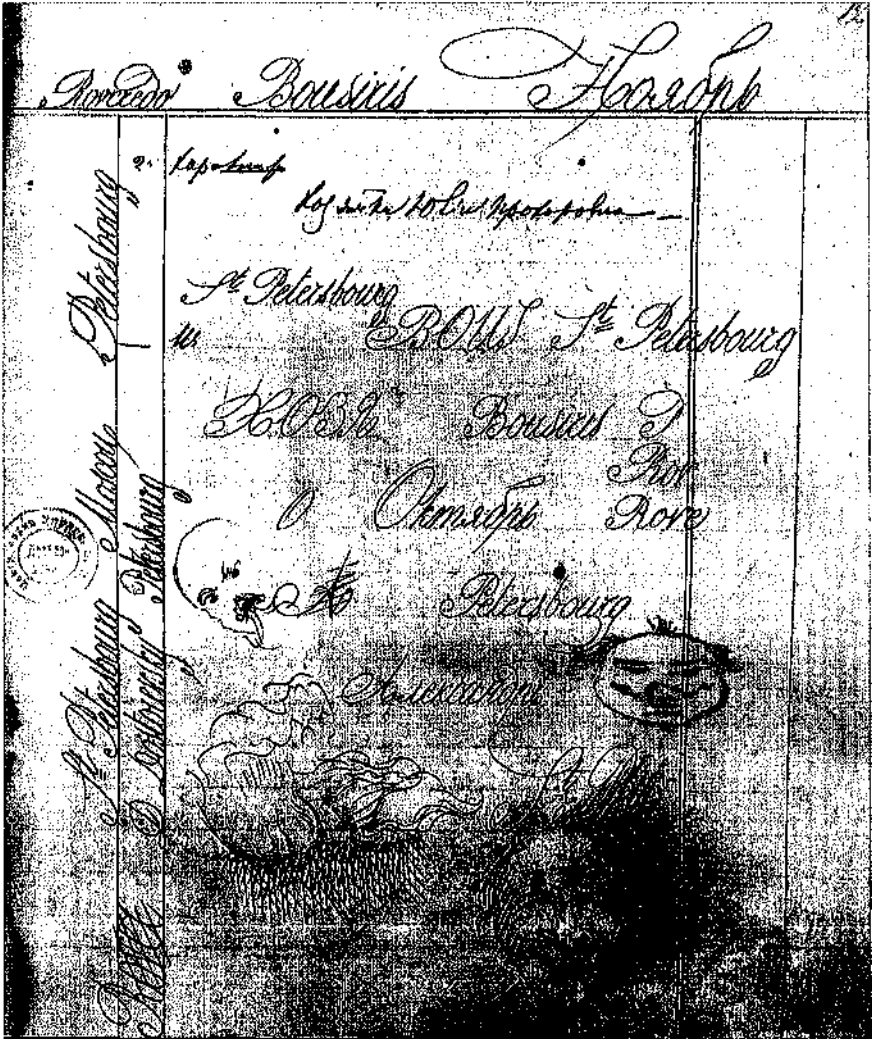
Книга лебидкамъ мѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ
 ласѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ
 мѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ

Статъ пошехѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ
 Сѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡмѡ

Илл. 8: РНБ, ф.93, оп.1, ед.хр.5, л.83.



Илл. 9: РНБ, ф.93, оп.1, ед.хр.4, л.14.



Илл. 10: РГАЛИ, ф.212, оп.1, ед.хр.5, л.12.

115

1) в известном смысле 60, следовательно
 введет. 1 ноября 40

Фев. 1870. Очерки для Гоголя.

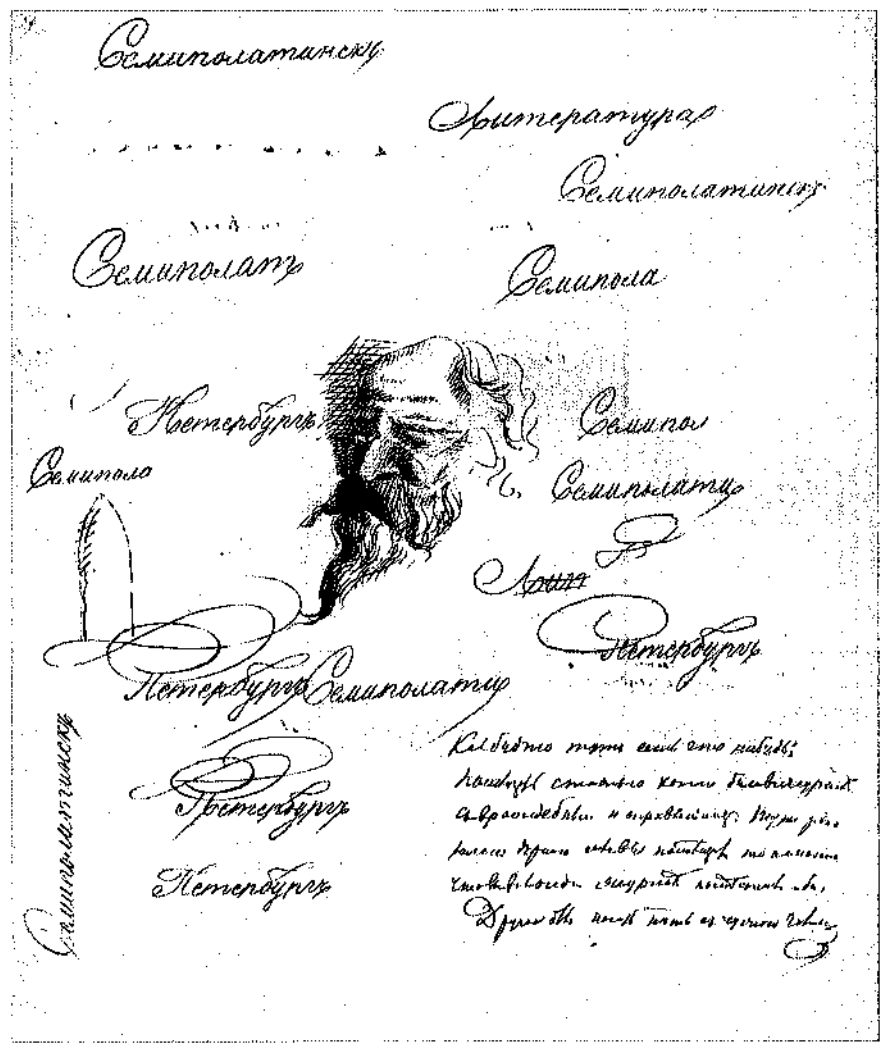
Она написала ему матушку матушка...
 Нет, была раба. Она отдала ее...
 и пережилась и прощала...
 она изумлена.

(Ее письмо Гоголю)

Она идет к ней...
 Встретилась...
 Она...
 Это...
 Ах...
 Сестра...
 Сестра...

Сестра...

Илл. 11: РГАЛИ, ф.212, оп.1, ед.хр.3, л.115.



Илл. 12: РГАЛИ, ф.212, оп.1, ед.хр.4, л.142.