

Константин БАРШТ

ГРАФИЧЕСКОЕ СЛОВО ДОСТОЕВСКОГО

Практическое обращение к невербальным формам записи не было ни случайным, ни редким в творческой жизни Достоевского. Можно говорить о глубокой закономерности этого явления, определяемого самой логикой творческого пути писателя. В высшей степени характерно и то обстоятельство, что именно портретная графика и архитектура, а не какие-либо другие виды искусства, оказались особенно важны для Достоевского в его литературной работе.

Одной из причин было глубокое родство письма и рисунка пером, заключающееся в одном круге необходимых материалов и средств: для рисунка пером не нужно ничего сверх того, что имеет литератор в процессе своей работы. Вторая причина, которую можно определить как биографическую предпосылку этого явления, коренится в хорошем, добротном художественном образовании Достоевского, которое он получил в стенах Главного инженерного училища. Но лишь третья причина оказывается основной: рисунок, и особенно рисунок пером — самый близкий из всех видов изобразительных искусств “родственник” литературы. Как справедливо замечает исследователь этой проблемы Н. Дмитриева, “в графике изобразительное искусство в максимальной доступной ему степени сближается с искусством слова. Графика — это самая литературная живопись; поскольку в живописи нарастают литературные тенденции, постольку она формирует графический способ выражения”¹. Пунктом, в котором происходит их интенсивное сближение, оказывается “минимальная предметность”, “условность” рисуночного изображения.

Эта условность графики коренится в ее происхождении из черногого наброска живописца: эллиптический, рассчитанный

на собственное восприятие эскиз был призван только первоначально обозначить художественную идею, почти не выходя за рамки внутреннего языка автора. Лишь сравнительно недавно рисунок получил права обладающего самостоятельной ценностью вида изобразительного искусства. Немало сделали на этом пути мастера Возрождения, их черновые эскизы будущих картин позже стали восприниматься как законченное художественное целое. Более древние искусства черновика не знали. При своем рождении эскиз был лишь промежуточным, “рабочим” воплощением идеи, помогающим достичь момента создания окончательной, искомой формы. Рисунок, воспринимаемый как самостоятельная художественная форма, — достижение нового времени, однако в нем остается его “эскизность” и качества, роднящие его с черновиком.

Вместе с тем, “недоговоренность”, “эскизность” графического произведения вовсе не является помехой к тому, чтобы выразить посредством него сложную, глубокую художественную идею, скорее наоборот: как отмечает Н. Дмитриева, “в эскизе формируется мысль будущей картины, закрепляется ее композиция, при этом все подчиненное, дополняющее и одевающее в плоть — опускается и не договаривается; формы передаются намеками, схематично, скупыми лапидарными чертами... И не случайно ядро замысла почти всегда запечатлевается средствами графики... Не только простота исполнения, но и своеобразие языка побуждают художника обращаться к графике, когда он хочет изобразительно сформулировать идею”².

Множество взаимообуславливающих факторов сложились в условия, достаточные для того, чтобы Достоевскому в процессе литературного творчества оказалось необходимо прибегать к рисованию, используя для “формулировки идеи” средства, казалось бы, более свойственные художнику, нежели писателю. Однако эта парадоксальность явления графики писателя имеет скорее внешний характер; при исследовании причин, генезиса этого явления вскрывается его глубокая обоснованность всей

логикой творческого пути писателя, его объективная необходимость.

Достоевский, как это становится очевидно, не просто “писал”, но “работал с пером в руках” (термин И.Гливенко) потому, что испытывал необходимость в фиксации художественного знака на самых ранних этапах формирования идеи в его сознании. Поэтому “записная тетрадь” Достоевского неоднородна в смысле оформления содержащегося в ней материала, который может относиться как к ранним, так, иногда, и более поздним этапам формирования художественной идеи. Две записи, обозначающие одно и то же — но на разных этапах воплощения данного образа — могут выступать как разные, непохожие друг на друга графические или вербальные знаки. Анализируя рукописи Достоевского, первым это заметил А.С.Долинин. Он выделил три основных этапа работы писателя над художественным замыслом. Первый период характеризуется созданием “слова-знака”: “Идут вначале сплошным потоком, на значительном количестве страниц, отрывистые записи в виде одной или нескольких фраз... своего рода художественные знаки, закрепленные за тем или другим персонажем; каждый раз, когда герою приходится выступать в новой сюжетной ситуации, они появляются как какие-то лейтмотивы... Эти меткие слова и характерные моменты, записи-знаки, перекрещиваются, сплетаясь в очень сложную сеть, охватывают содержание целой книги, а то ведут нас и за пределы книги”³. Второй этап — это “собрание частей вокруг одного центрального пункта”, третий — диктовка Анне Григорьевне и процесс окончательного завершения (для нас, чаще всего, полностью утраченный).

Самым трудным, по свидетельству самого писателя и его современников (и это подтверждается изучением “записных тетрадей”), был для него именно самый ранний этап оформления главной идеи, составляющей основу построения характера, “лика” его будущего героя. Главная трудность состояла в “преодолении материалов”, поиске необходимого словесного выра-

жения художественной идеи. “Слова-знаки”, о которых пишет А.С.Долинин, ни в коем случае не являются этими адекватными воплощениями, искомыми писателем. Они, скорее, действительно иконические “знаки” более, нежели “слова”, и являются символическими обозначениями определенного комплекса ассоциаций (как “узелки на память”), понятными одному автору. Достоевский в такие моменты и не пытался сразу найти нужное слово, но скорее наоборот: подчас искал повода обойтись без вербального слова, понимая, что случайная словесная формулировка, неточная и даже неверная, не только не помогает нахождению нужного ему абриса литературной формы, но порой прямо мешает этому процессу. Это происходит потому, что новое слово должно прийти не на пустое, заготовленное ему место, но должно при этом еще и вытеснить наспех взятое “рабочим порядком” слово — пресловутый “слово-знак”, существование которого только метит, но не точно обозначает идею. Если бы Достоевскому сразу удавалось найти нужное слово и обойтись без чернового “слова-знака”, то первое воплощение художественной идеи стало бы ее последним воплощением. Фантастичность такого предположения сплошного и непрерывного **написания романа без черновика** очевидна.

Рассматривая это взаимоотношение между мыслью и искомым для ее выражения словом, Л.С.Выготский писал: “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”⁴. Сущность творческой работы Достоевского — как и любого другого художника слова — заключается в освобождении слова от “населенности” его “чужим значением”, в обнажении его “внутренней формы” (А.Потебня), в выработке но-

вого смысла, отвечающего конкретной художественной задаче. Комментируя этот процесс образования понятий в сознании человека, Л.С.Выготский по этому поводу замечает, что “понятие невозможно без слов, мышление в понятиях невозможно без речевого мышления; новым, существенным центральным моментом всего этого процесса, имеющим все основания рассматриваться как производящая причина созревания понятий, является *специфическое употребление слова, функциональное применение знака* в качестве средства образования понятий”⁵. Поэтому сознание писателя в процессе “производства понятия” необходимо должно выйти из замкнутого круга “слово — понятие, понятие — слово” посредством выработки мотивированного “знака”, способного преодолеть ограниченность и условность того и другого.

Отсюда возникает необходимость найти такую форму записи зарождающейся творческой мысли, которая бы: 1) выполняла роль самого первого, символического обозначения искомого образа, художественной идеи, 2) была бы формой **несловесной** (или **не только словесной** — как, например, “каллиграфия”), 3) могла быть использована одновременно и вместе с обычной словесной записью. В процессе движения художественной идеи к своему окончательному воплощению она проходит через “временное”, “черновое” свое бытие в форме, оболочке “слова-знака”, который метит идею, одновременно продолжая ее поступательное движение к окончательному художественному воплощению, литературной форме. Эта “куколка” временной черновой формы разрывается, когда количество проделанного творческой фантазией писателя пути переходит в качество словесной художественной формы.

Графика, рисунок пером оказалась тем способом “формулирования идеи”, который хорошо удовлетворяет всем перечисленным выше условиям, то есть: 1) выполняет роль самого первого, символического обозначения искомого образа, 2) исключительная смысловая емкость сочетается с изобразительной конкрет-

ностью и несловесностью, 3) легко используется вместе с обычными словесными записями в черновике литературного произведения. Писатель, размышляющий “с пером в руках”, как это было свойственно стилю творческой работы Достоевского, естественно приходит к выработке своей характерной “идеографии” как способа записи, основанного на мотивированном несловесном знаке.

Каждый писатель, в согласии со свойственным ему стилем творческой работы, начинает делать записи со своего уровня “готовности” формы, завершенности идеи в слове. Есть литераторы, которые записывают, почти без черновика, готовый текст. Однако Импровизатору из “Египетских ночей” А.С.Пушкина, обходящемуся без чернил и бумаги в создании завершенного произведения, противостоят, находясь по этому признаку на противоположном полюсе, многие и многие писатели, черновые записи которых во много раз больше текста самого произведения. Ф.М.Достоевский обычно старался как можно раньше зафиксировать мысль с помощью идеографического “знака”. Это отчетливое стремление писателя к записям на самом раннем этапе осмысления “идеи” заставляет думать о том, что он чувствовал “семасиологическую” помощь графического знака в работе над литературной формой.

Таким образом, графика, выполненная писателем в процессе обдумывания литературного образа, является черновой, рабочей формой записи, позволяющей как бы “перекинуть мостик” от зрительного, наглядного, конкретно-оптического образа — к его словесно-понятийному воплощению. Возникает вопрос об оправданности такого тесного контакта слова и графики в литературном творчестве, имея в виду их формальную и смысловую совместимость.

Этой проблемы коснулся Ю.Н.Тынянов в статье, посвященной поэтике иллюстрации. Он писал: “Для рисунка есть два случая законного сожителства со словом. Только ничего не иллюстрируя, не связывая насильно, предметно слово с живописью,

может рисунок окружить текст.. Второй 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 (вспомним громадную роль пропусков строф 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”)”⁶. К примерам, приведенным исследователем, можно прибавить и другие, свидетельствующие о широком и многообразном использовании графики в функции “графического слова”. Суть различия между графикой — эквивалентом слова в законченном произведении словесного искусства и графикой в черновых набросках Достоевского заключается в том, что если в первом случае графика как бы заменяет завершенное, законченное художественное слово, составляя часть всего литературного произведения в его эстетическом целом, то во втором — графика не столько даже заменяет рождающееся в творческом процессе слово, сколько лишь обозначает, “метит” его, помогая тем самым его рождению.

Реальность существования “графического слова” в черновой рукописи писателя становится очевидной, но возникает вопрос о коммуникативных свойствах “слова-знака”: можно ли считать такого рода графические записи письменной речью? Акт речи подразумевает как минимум двух индивидов — речь исходит от одного и обращена к другому. Пропуски строф в “Евгении Онегине” непосредственно адресованы поэтом читателю в расчете на правильное понимание грамматики “графического слова”. Однако писатель, делающий записи в процессе обдумывания своего творческого замысла, ни в коем случае пока еще не

подразумевает какого-либо читателя своей “записной тетради”. Сказывается важное качество любого творческого черновика: он обращен **к самому себе**, в то время как окончательная форма того же самого литературного произведения обращена **к другому** сознанию, сознанию читателя. В этом своеобразии и парадоксальности черновой рукописи. Путь от черновика к беловику, от первых записей типа “слова-знака” и графических набросков к наборному тексту романа проходит важный этап **перевода**, переделки формы, рассчитанной на собственный “внутренний язык” (Л.С.Выготский), на форму, рассчитанную на во многом противоположное или, как минимум, другое прочтение, на чужой код восприятия. Черновик — это письменная речь, обращенная к самому себе, и это обстоятельство создает особые условия для эллиптичности, сокращенности, краткости записей, а кроме того — почву для возникновения различных внесловесных элементов, графики или даже целой системы “идеографии” “значков”, всего того, что плохо понятно другим, но зато хорошо было понятно самому писателю. Прав исследователь пушкинских рисунков А.Эфрос, говоря о том, что поэт, просматривая свои черновики, вместе с текстом “читал и свою графику”. Нечто подобное происходило и с Достоевским, который, работая над новым романом, имел привычку просматривать свои “старые тетради” (его выражение).

Поэтому графику писателя в его черновых записях нельзя трактовать как прямое высказывание, несмотря на то, что некоторые элементы графики прямо заменяют собой слово, обладая своим определенным значением. Достоевский хорошо чувствовал, что в процессе общения человек часто испытывает необходимость “обойти слово” (отвечая на трудный вопрос, мы молча разводим руками, поднимаем брови и т.п.). Точнее — обойтись без слова, налагающего жесткие рамки на передаваемое понятие, подчас и искажающее сам смысл. Писатель, работающий над выработкой своего “нового слова”, то есть — новой художественной формы, реализующей новую идею, проходит та-

кой этап в своей творческой работе, когда у художественной идеи еще нет адекватных “языковых одежд”, нет выражающего эту идею поэтического слова. Естественно возникший в творческой практике Достоевского идеографический язык помогал ему решить творческую проблему обдумывания и первоначального, черного, “промежуточного” воплощения художественной идеи.

Творческое мышление писателя, обходящееся **без слов** (точнее, обходящееся не только словами) выглядит парадоксальным для **художника слова**. В этом — одна из причин нашего невнимания к рисункам Достоевского. Современные исследования, однако, подтверждают, что “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”⁷. Чем выше интенсивность человеческого мышления (это в первую очередь относится к творческому мышлению), тем менее обязательна для него “подкладка” из речевых, языковых знаков: в этих условиях писатель или художник наиболее способен вырабатывать художественные идеи. Так же, как без “языковых одежд” обходился человек в те периоды своей истории, когда язык еще не был создан или только создавался с помощью примерно такого же мышления без слов и с помощью похожей, типологически родственной идеографии, какой пользовался Достоевский в своей творческой работе.

Опережая уровень современной ему науки, Достоевский писал об этом: “Известно, что целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык, тем более литературный” (5; 12). Это, может быть, лучшее объяснение идеографии Достоевского, данное им самим.

Необходимо отметить в качестве закономерности тот факт, что в случае постижения мира человеком, лишенным коммуникативного языка, он постоянно прибегает к графике как первой ступени освоения этого нового мира. Так, например, много прин-

ципиально общего имеет работа по выработке понятий о мире рисующего ребенка, выработка рисуночного письма первыми народами, создававшими свою письменность, и рисунки и другая графика в творческой работе писателя, также осваивающего новый для него (художественный) мир. “Не раз наблюдалось, что существует сходство между складом мышления младенцев и детей и складом мышления целых обществ, стоявших на самых примитивных ступенях развития”, — отмечает И.Е.Гельб⁸, в то время как Л.С.Выготский находит поразительную близость выработки понятий ребенком, постигающим мир, к формам работы художника, ищущего “новое слово”⁹.

В этих процессах создания новых понятий и затем — новых слов и идей (будь то неологизм или новая художественная форма) из наблюдаемого, чувственно постигаемого мира существенную роль играет рисунок, как едва ли не единственный способ воплощения, выражения знания на “допонятийном” уровне. “Первоначально рисунки служили в качестве зримого выражения мыслей человека, причем эта рисуночная форма была в значительной степени независима от речи, выразившей мысли в слышимой форме...”, — указывает автор “Опыта изучения письма”, называя такое рисованное письмо древнейших народов “невоплощенными словами”¹⁰. Человеческое общество, вырабатывающее свой язык, ребенок, постигающий мир, и писатель, ищущий адекватного выражения в слове художественной идеи, — все они используют графику как “невоплощенное слово” в своем стремлении к слову, выражающему понятие.

Письменная речь, основанная на условно применяемых зрительных знаках, сохраняет свою живую, естественную связь со своим “прародителем” — графикой. Пиктографическое (“идеографическое”) письмо многих древнейших народов, а также иероглифическое письмо современных народов Востока, сохраняют большую степень связи с прототипом своих идеографических и иероглифических знаков — теми рисунками, от которых они произошли. Следы своего происхождения от рисунка сохраняют и

буквы индоевропейских языков, хотя обнаружить эту почти полностью утерянную связь уже довольно трудно. В поиске определения тем стадиям развития письма, когда языковой знак еще не “отпочковался” от рисунка (“рисуночное письмо”), И.Е.Гельб предлагает определение их как “предписьменностей”.

В качестве примера современного использования идеографического письма в словесном искусстве ученый приводит “романы, составленные Линдом Уордом из гравюр на дереве (“Головокружение”, “Божий человек”, “Барабан безумца” и т.д.)”¹¹, сюда можно отнести и “Сотворение мира” Ж.Эффеля. Культура XX века расширила спектр такого рода явлений (видеоклипы, лозунги и рекламы и пр.), рассмотрение их не входит в нашу задачу, однако необходимо отметить возрастающее число писателей, которые одновременно используют словесное и идеографическое письмо в создании художественной формы своих произведений (например, Курт Воннегут). Явлением этого же рода, несомненно, является и русский лубок, который может читаться двумя различными способами при сохранении основного содержания: 1) рисунки и текст к ним (для грамотных), 2) только рисунки (для неграмотных). Интересной и развитой художественной словесно-графической формой является и японская стихоживопись “сигадзику”¹². К “предписьменностям” относятся и самые разнообразные графические композиции писателей, созданные ими в процессе осмысления своей художественной идеи. Задолго до И.Е.Гельба эту мысль применительно к пушкинской литературной “идеографии” высказал А.Эфрос, сравнив рисунки А.С.Пушкина в его творческих рукописях с рисуночным письмом бушменов — ярким примером предписьменности, существующей в наше время.

Еще одно интересное свидетельство о своей “бессловесной” творческой работе оставил нам и сам Ф.М.Достоевский. Лишенный на каторге возможности работать, как он привык, “с пером в руках”, и не в силах остановить привычный для него процесс художественного осмысления окружающей реальности, он про-

выльется на бумаге”¹³. Поэтому столь решающее значение для всего художественного процесса приобретает его самый первый этап — “дело поэта”, пользуясь терминологией Достоевского, то есть формирование цельного конкретного образа, еще не связанного со “словом”. Чем меньше эта связь вначале — тем легче ее достичь в конце, когда идея “созреет”. “Слово почти всегда готово, когда готово понятие”, — подтверждает эту мысль Л.С.Выготский¹⁴.

Акт обращения писателя к изобразительным средствам, рисунку пером, зиждется и на ряде указанных выше черт сходства между ними, и, вместе с тем, глубочайших различиях между изображением и словом — на том обстоятельстве, что “специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности: чем живее, ошутимее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на план живописи”¹⁵.

Именно отсутствующие у слова и присутствующие у рисунка качества были необходимы Достоевскому, когда он начинал рисовать в своей “записной тетради”. Сравним это с таким примером: скульптор возьмет другой инструмент только в случае, если не подходит старый, и сделает это применительно к тем конкретным задачам, которые ему приходится на данном этапе решать. Логика творческого процесса Достоевского часто диктовала ему необходимость отложить (на время) слово и взять в качестве вспомогательного средства “идеографическое письмо” его рисунка-размышления, выполненного средствами графики.

Мы видим, что различия между мыслью и словом — и рисунком и словом — очень близки по своему смыслу. Они противостоят друг другу аналогичным образом: мысль и рисунок существуют “симультанно”, то есть цельно и одновременно, нерасчленимо на элементы, в то время как слово, напротив, разложено на составные элементы, состоит из ясно выраженных частей, оно протяженно не только в пространстве, но и во времени, “сукцессивно”. Огромная временная протяженность художественного слова особенно ярко выступает на фоне вневременности про-

изведений изобразительного искусства: сравним, например, роман “Война и мир” и батальное полотно, посвященное войне 1812-го года. Моменты начала и конца обращения к литературному произведению обязательно будет разделять большой промежуток времени (даже при очень быстром чтении), несравнимый с аналогичным промежутком времени, затрачиваемым на восприятие картины или графической композиции, более того, пока неясно и само существование этого отрезка времени.

Эта мгновенность восприятия произведения изобразительного искусства и, одновременно, возможность с помощью двух-трех линий выразить цельное зрительное впечатление — делают его максимально приближенным к тем формам, в каких человек зрительно воспринимает мир, формам, близким к реальности окружающей действительности. Поэтому эскизы производят подчас “более сильное впечатление, чем законченные картины, к этому присоединяется, конечно, еще и то преимущество эскизов, что они выливаются сразу, в одно мгновение творчества”, — как пронизательно заметил еще А.Шопенгауэр¹⁶.

Графика обладает важным свойством — краткостью времени создания без ущерба полноте выражаемой идеи, что очень существенно для художественного творчества, когда различные идеи, ассоциации, факты с большой скоростью сменяют одна другую в сознании работающего писателя. Чем короче время, затрачиваемое на запись — тем точнее совпадают ритм движения мысли и ее фиксация на бумаге. Быть может, это стремление сократить “ножницы” между мыслью и словом в их относительной скорости заставило Достоевского обратить свое внимание на стенографию как максимально быстрое письмо. Однако стенограмма может решить лишь проблему работы “художника” и ничем не в силах помочь “работе поэта”, когда понятие еще не готово “пролиться дождем слов”, используя образное выражение Выготского. Эту проблему может решить лишь особого рода рисунок — “графическое слово”, “творческая идеограмма”, “черновой рисунок”, позволяя быстро схватить самую суть идеи, ее аб-

рис, оставляя неважные и лежащие на поверхности подробности без внимания и зафиксировать результат “работы поэта”, минуя при этом еще не готовое “слово”.

Выше говорилось о “семасиологической”, т.е. осмысливающей функции слова. Своей особенной “семасиологией” обладает и графика: творческий процесс рисовальщика пером начинается с первого же касания бумаги. Первая точка, линия, штрих определяют все последующие, подобно тому, как слово в литературном произведении получает свой смысл на фоне, в контексте всех предыдущих слов. Процесс рисования не является простым отпечатком уже готового в сознании образа, это не срисовывание отчетливо видимой картины — но ее вызревание, оформление, анализ — непосредственно в процессе воплощения под пером графика. Это делает процесс рисования как бы средством “лепки” художественной идеи.

“Графическое письмо” Достоевского было средством такого “размышления с пером в руках”. Писатель мыслил, рисуя, и только в этом качестве его рисунки имеют для нас значение и смысл. В создании своей своеобразной “идеографии” Достоевский шел по пути, который через несколько десятилетий активно начало осваивать изобразительное искусство XX века. “Олитературивание” рисунка, абстрагирование линии, максимальная символизация изображения превратили рисунок Пикассо в нечто вроде “иероглифа” (“идеографического знака”), например, такова графическая композиция “Лицо мира”. Как пишет исследователь творчества художника, “линия женского лица одновременно очерчивает и голубя, ее продолжение образует колосок, и все это сливается в нерасторжимом единстве... Этот рисунок обладает качествами иероглифа, смысл которого — всем доступен, а каллиграфия — безупречна”¹⁷. Пикассо вышел к идее “иероглифа” (слова-рисунка) от изобразительного искусства, Достоевский — “с другой стороны”, от словесного искусства. Но оба великих художника чувствовали огромные возможности художественной формы, сочетающей в себе свойства рисунка и слова.

А.Эфрос, исследуя графику А.С.Пушкина, пришел к принципиально важному выводу о близости рисунков поэта к рисункам детей: “Пушкин не изображал действительность, а рассказывал о ней. Он передавал итоги зрительного опыта. Он изображал не то, что глаз видел, а то, что глаз знал. Таково искусство ребенка”¹⁸. В чем же смысл этого сходства? Как свидетельствует Л.С.Выготский, в первоначальной изобразительной деятельности ребенка присутствует своего рода “сдвиг” слова и рисунка. “Как известно, ребенок, впервые берущий в руки карандаш, сначала рисует, а потом называет то, что получилось. Постепенно, по мере развития его деятельности, название темы рисунка сдвигается к середине процесса, а затем идет наперед, опережая цель будущего действия и намерение того, кто его выполняет”¹⁹.

Согласно с этой мыслью исследователя, можно выделить три типа рисования по взаимному отношению в них образа и понятия:

1. бессознательное рисование прежде называния, попытка выработать понятие посредством конкретной изобразительной формулировки в графическом образе;

2. осмысление изображаемого одновременно и в процессе рисования;

3. “телеологическое” рисование, сознательное изображение определенного предмета с заданной целью.

Рисование литератора в процессе творческой работы можно было бы отнести к первому из названных типов, если бы, в отличие от ребенка, художник слова не шел сознательно на такую попытку “детского видения и освоения” мира. Этот шаг предпринимается литератором для того, чтобы освободиться от “ярлыков” — опосредованности и затертости слова литературным обиходом, вырвать предмет из определенной рамки, в которую он заключен уже известными определениями. Рисунок, таким образом, — средство актуализации значения слова.

А.Эфрос определял пушкинские “графические слова” как

“рисунки-предикаты”, отвечающие на вопрос “кто, что?”. Смысл на первый взгляд странного признания французского художника Коро — “когда я пишу, я стараюсь быть как животное”²⁰ — именно в осознании человеком искусства своей попытки освободиться от предвзятости взгляда, привычных, затемняющих суть представлений или предрассудков. Мыслящий ребенок открывает для себя мир, используя тот же прием, какой используют в своих художественных открытиях художники слова: они оперируют не понятиями и словами, но группами ассоциаций, образующих образ, контур идеи. Эти пучки ассоциаций образуются по совершенно иному, нежели абстрактное понятие, принципу, они — “скорее картина, умственный рисунок понятия, маленькое повествование о нем”. “Оно именно художественное произведение”, — как замечает Выготский²¹. Рисунок ребенка является формой освоения им окружающего мира, оказываясь как бы “зерном будущего понятия”, которое “прорастает” в нем. Таковы же и свойства рисунка писателя, являющегося “зерном” будущей художественной идеи, будущей формы, “прорастающей в нем”.

“Комплексный” способ мышления глубоко свойственен сну: и творческая работа писателя, и мышление маленьких детей — как бы управляемый их сознанием “сон наяву”. Достоевский, что весьма характерно, придавал теме сна огромное значение в своем творчестве, использовал и как прием в произведениях, и как средство характеристики своего героя. Есть у Достоевского и произведения, целиком построенные в жанре “сна” — “Сон смешного человека”, “Бобок” и др. Как свидетельствует А.Г.Достоевская, писателю часто снились красивые, насыщенные событиями цветные сны. Вопрос этот, о связях между творческими рисунками Достоевского и темой сна в творчестве Достоевского, далеко не исчерпан. Связь этой темы с графикой писателя очевидна.

С другой стороны, в творчестве Достоевского много героев, обладающих свойствами, задатками художников. Особенно много

их в ранних произведениях писателя, где практически каждый из главных персонажей обладает умением мыслить образами: Девушкин, Варенька Доброселова, Голядкин, Прохарчин, Шумков и особенно — Ордынов, которого Достоевский определяет как нечто среднее между “ученым” и “поэтом” (1; 265-266). Эти герои, их характеры раскрывают нам важную особенность творческого мышления самого Достоевского, и пренебрегать этим важным свидетельством нельзя.

“Графическое слово”, сохраняющее связь с графикой в ее изобразительном значении и со словом в его знаковой функции, оказывается в этом процессе перевода как бы “мостиком”, позволяющим избежать потерь при нахождении цельному образу дискретной, состоящей из относительно независимых элементов художественной формы. Исследования востоковедов показывают, что при чтении такого рода “рисуночного письма”, каким является графика литератора в его творческой рукописи, или иероглифы восточных систем письменности, где, одновременно, сочетаются изобразительность и условность, наглядный образ и понятие, нужен особый тип мышления, который В.М.Алексеев называет “иероглифическим мышлением”²². Отличие иероглифа и “графического слова” от слова индоевропейского языка состоит в его возможности выражать понятие **одним** единым, не расчлененным на элементы графическим знаком. Болгарский исследователь М.Арnaudов обращает наше внимание на тот факт, что “описание у настоящего художника слова имеет много общего с иероглифами, которые с возможно меньшим числом символических знаков передают нам более полную картину или какую-либо более широкую идею...”²³

В своей попытке найти наиболее удобную форму художественной обработки материала Достоевский как бы возвращался к истокам письменности, по-своему проделывая тот путь, какой прошло в истории человечества совершенствование языкового знака: от конкретной наглядной картины — к первой ступени ее обобщения в рисунке-схеме “предписьменности” — и далее, че-

рез иероглиф — к слову, обозначающему явление с помощью сочетания нескольких значений.

Рассматривая “идеографию” Достоевского в ее основном качестве “рисуночного творческого письма” применительно к специфике каждого ее вида, можно получить расположение видов графики писателя по определенной системе, отражающей степень выраженности в каждом из типов уровня “изобразительности” и “словесности”:

1) “Портретная галерея”, изображения лиц в рукописях Достоевского. Мотивированность графического знака достигает здесь максимальной величины, позволяя в отдельных случаях говорить о возможности иконографических отождествлений рисунков. Рисунки этого типа ближе всего к конкретно-наглядному образу и дальше всего — от “понятия”, вербального знака.

2) “Готика”, вне сомнения, рисунок, но лишь номинально, формально, так как изобразительная функция его почти исчезает вместе с конкретной наглядностью. Это уже более “иероглиф” и гораздо менее “рисунок”, будучи почти на равном удалении и от наглядного образа, и от абстрактного понятия, выраженного словом.

3) “Каллиграфия” — номинально уже не рисунок, но **слово**, графический план выражения которого имеет особую, важную информативность. Знаки этого типа дальше от “рисунка” и ближе к “понятию”.

4) Обычная словесная запись творческой рукописи. В ней сохраняется графичность (особенно ясно видимая в плавном соединении с “каллиграфией” и в отмеченной “графичности” расположения кусков рукописного текста в пределах листа рукописи), однако лишь в относительно малой степени. Основой становится именно **слово**, выражающее понятие, в котором художественная идея получает свою, искомую художником (черную или окончательную) литературную форму.

В этой же последовательности, повторяющей движение от конкретно-зрительного впечатления к его поэтическому вопло-

щению, нередко двигалась творческая мысль Достоевского, при этом, конечно, далеко не всегда обязательно проходя все четыре формы записи. Писатель “вразброс” и подряд пользовался разными элементами будущего замысла, в его сознании одновременно созревали разные идеи — каждая в своей степени зрелости, в своем отношении к искомому “слову”. Кроме того, на протяжении сорока лет литературного пути писателя менялся стиль его творческой работы, и в конце жизни он реже прибегал к этим “вспомогательным” средствам работы над произведениями. Еще один из множества факторов, влиявших на развитие “рисуночного письма” в творческой рукописи Достоевского, — литературная форма задуманного им произведения. Почти отсутствуя в рукописях к “Дневнику писателя”, эти рисунки значительно чаще встречаются в записях, сделанных им в процессе работы над “большой формой”, романом. Изучение особенностей стиля творческой работы Ф.М. Достоевского, проявившегося в создании особого “рисуночного письма”, помогавшего ему в нахождении новых поэтических смыслов, далеко не исчерпано и обогащает наше представление о поэтике, эстетике, творческом кредо писателя.

Сами по себе “отождествления” или атрибуции рисунков, когда они возможны, оказываются как бы прочтением ранее непрочитанной фразы или слова черновика, и в этом смысле исключительно полезны, помогая более полно освоить творческую рукопись Достоевского. Но не менее важной задачей является решение вопроса о том, по какому пути и в каких именно формах шла творческая мысль писателя: почему, когда, в какой именно момент развития художественной идеи от ее зарождения до воплощения ему потребовалось рисование. И конкретно: что означает каждый элемент “идеограммы” Достоевского в контексте всего творчества писателя, его творческой рукописи. Это позволило бы установить связь между самыми первыми, начальными этапами работы писателя и ее завершением в том или ином произведении, что в свою очередь поможет уточнить стиль и специфику творческого почерка романиста.

Работа с рисунками, вырванными из живого контекста окружающих словесных записей, или работа со словесными текстами черновика, никак не учитывающая присутствующие среди них элементы графики — одинаково неприемлемо дробит, подвергает искусственному расчленению единое целое объекта научного анализа — рукописи Достоевского.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ Дмитриева Н.А. Изображение и слово. - М., 1962. - С. 278.
- ² Дмитриева Н.А. Изображение и слово. - С. 282.
- ³ Достоевский Ф.М. Материалы и исследования. Под ред. А.С.Долинина. - Л., 1935. - С. 2.
- ⁴ Выготский Л.С. Собр.соч. в 6-ти тт., т.2. - М., 1982. - С. 307.
- ⁵ Выготский Л.С. Собр.соч. в 6-ти тт., т.2. - М., 1982. - С. 133.
- ⁶ Тынянов Ю.Н. Иллюстрации. - В кн.: Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977. - С. 316.
- ⁷ Гельб И.Е. Опыт изучения письма. - М., 1982. - С. 20-21.
- ⁸ Гельб И.Е. Опыт изучения письма. - С. 31.
- ⁹ См.: Выготский Л.С. Психология искусства. - М., 1968; его же - Мышление и речь. - Собрание сочинений в 6-ти тт., т.2. - М., 1982.
- ¹⁰ Гельб И.Е. Опыт изучения письма. - С. 22.
- ¹¹ Гельб И.Е. Опыт изучения письма. - С. 41.
- ¹² О "сигадику" см. работу Е.С.Штейнера "Стихоживопись. Введение в формальный анализ и опыт интерпретации жанра сигадику". -сб. Вопросы восточного литературоведения. М., 1982.
- ¹³ Флобер Г. Собр. соч. Письма. 1831-54 гг. - М.-Л. ГИХЛ. 1933. - С.377.
- ¹⁴ Выготский Л.С. Собр. соч., т.2. - С. 19.
- ¹⁵ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - С. 311.
- ¹⁶ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 11. - М., 1901. - С. 419.
- ¹⁷ Левина Л. О рисунке. - М., 1966. - С. 50.
- ¹⁸ Эфрос А. Автопортреты Пушкина. - М., 1945. - С. 34.
- ¹⁹ Выготский Л.С. Собр.соч. в 6-ти тт., т. 2. - С. 50.
- ²⁰ Мастера искусств об искусстве, т. 3. - М., 1933. - С. 194.
- ²¹ Выготский Л.С. Собр. соч., т.2 - С. 151.
- ²² Алексеев В.М. В старом Китае. - М., 1958. - С. 301.
- ²³ Арнаулов М. Психология литературного творчества. - М., 1970. - С. 55.



ОБЩЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО

ДОСТОЕВСКИЙ В КОНЦЕ XX ВЕКА

*Составитель и редактор
Карен Степанян*



Москва
ИЗДАТЕЛЬСТВО "КЛАССИКА ПЛЮС"
1996