РУКОПИСИ ДОСТОЕВСКОГО: РИСУНОК И КАЛЛИГРАФИЯ

К. Баршт, П. Тороп

В онтологической характеристике текста центральное место занимают определения выраженности, отграниченности и структурности[1], сопоставляемые с системой текстовых значений, включающей субтекстовые (общеязыковые) значения, текстовые значения и функции текстов в данной системе культуры[2]. Из этого же вытекает, что понимание (как и определение) текста возможно, в первую очередь, в точке пересечения внутри- и внетекстовых связей. Внутри- и внетекстовые связи же не могут быть описаны в виде окончательных списков, и тот факт, что понимание текста различается в зависимости от уровня сопоставления этих связей, указывает на процессуальный характер самого текста, т. е. текст неразрывно связан с историей его создания (принципами кодирования текстового материала) и историей его восприятия (принципами декодирования). Единство текста включает единство прошедшего, настоящего и будущего в тексте, оно является единством его начала и конца. Но начало и конец текста как процесса скрыты от нас в психике творца и воспринимающих, настоящих и будущих. Тут две разнонаправленные бесконечности текста, две истории — история порождения и история рецепции текста.

В связи с этим нельзя указать и точное начало процесса порождения текста. Обычно первым этапом этого процесса считается зарождение замысла[3], но сам момент его зарождения

[1] См.: Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, с. 67—69.

[2] Ю. М. Лотман. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970, с. 73.

[3] Ср. напр.: П. Медведев. В лаборатории писателя. Л., 1971, с. 103; ср. и выделение в качестве двух первых этапов изучения творческой истории 1) изучения истории текста или литературной истории и 2) изучения замысла — в работе: Н. Ф. Бельчиков. Пути и навыки литературоведческого труда. М., 1975, с. 140. С психологической точки зрения это совпадает с первым этапом порождения речи. Ср. обзор основных моделей порождения

редко удается реконструировать с достаточной вероятностью. В случае Достоевского проблему осложняет также «неопределенность общего замысла»[4], что вынуждает исследователя заниматься не столько конкретным замыслом, сколько «миграцией замысла»[5], т. е. сам замысел становится некоторой гипотезой исследователя. Сходную ситуацию встречаем в фольклоре, где установление первичного текста (прототекста) чаще всего невозможно. Но можно установить, по сходным элементам, мотивам, жанру) некоторый корпус (часто ахронически) взаимосвязанных текстов, которые восходят к одному прототексту и являются тем самым метатекстами, описывающими этот неизвестный прототекст. В таких случаях конкретный прототекст может быть заменен гипотетическим архитекстом, являющимся исследовательской реконструкцией, созданной на основе семантического инварианта метатекстов этого отсутствующего (не зафиксированного, неизвестного) прототекста[6]. В аспекте порождения художественного текста таким отсутствующим (или по крайней мере не до конца известным) прототекстом и является замысел, описываемый и развиваемый черновыми материалами (автометатекстами)[7]. Окончательный (беловой) текст становится в таком случае для исследователя архитекстом, т. е. реконструкцией замысла (ядра или модели текста) на основе семантического инварианта черновых материалов. Тем самым в рамках понятия творческой истории следует выделить два круга проблем: 1) построение полного диахронического ряда черновых материалов в целях осмысления отдельных элементов окончательного текста (в данном случае часто возможно установить довольно точную хронологию черновых материалов, но в принципе отсутствуют данные о степени полноты корпуса черновых материалов, вернее, почти всегда черновые материалы представлены не полностью); 2) осмысление единства текста при помощи изучения структуры черновых материалов, причем черновые материалы рассматриваются как не-

---

речи в работе: В. И. Голод, А. М. Шахнарович. Семантические аспекты порождения речи. — Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1981, т. 40, № 3, с. 237—238.

[4] См. подробнее: Р. Г. Назиров. Проблема читателя в творческом сознании Достоевского. — Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978, с. 222.

[5] Б. Томашевский. Писатель и книга. Очерки текстологии. Л., 1928, с. 92; см. и: Б. Мейлах. Талант писателя и процессы творчества. Л., 1969, с. 268.

[6] О взаимосвязи понятий прото-, мета- и архитекста см. подробнее: A. Popovič. Problémy literárnej metakomunikácie. Teória metatextu. Nitra, 1975, s. 19—20; F. Miko, A. Popoviš. Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia. Bratislava, 1978, s. 256—257.

[7] т. е. метатекстами собственного прототекста. Об автометатексте см.: A. Popovič. Цит. соч., с. 46; F. Miko, A. Popovič. Цит. соч., с. 265—266.

которые каналы связи между замыслом и окончательным текстом. Такой подход неизбежен в случае невозможности представления черновых материалов в хронологической последовательности, и они неизбежно должны анализироваться в качестве единого черновика. То есть, в рамках творческой истории текста следует различать историю элементов текста и историю единого текста (вернее, историю единства текста). В основе первого подхода лежит (по крайней мере имплицитно) понимание текста как системы, в основе второго — как процесса. В любом случае черновые материалы занимают центральное место в изучении текста, что лучше всего охарактеризовано словами О. Мандельштама: «Черновики никогда не уничтожаются. В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей. (...) ... сохранность черновика — закон сохранения энергетики произведения»[8].

Введение черновых материалов Достоевского в научный оборот было начато уже первым посмертным собранием сочинений писателя. Основной же корпус его рукописного наследия оформился в его настоящем виде в 1920-ые годы (с незначительным добавлением последних лет)[9]. В эти же годы только что образованным Центрархивом была начата подготовка изданий с публикациями творческих рукописей Достоевского[10].

Трудности публикации черновых материалов Достоевского сводятся, в первую очередь, к проблеме датировки отдельных листов или записей в записных книгах и тетрадях. Известно, что Достоевский работал одновременно над несколькими тетрадями. С другой стороны, тетради он заполнял не последовательно от первого листа к последнему. «Даты, часто имеющиеся в его тетрадях, показывают, что он писал то в начале тетради, то в середине ее, опять возвращался к началу, делал отдельные записи в конце и т. д. Мало того, он перевертывал тетрадь, делая последние записи первыми, и продолжал в таком порядке заполнять тетрадь, частично уже исписанную в первоначальном направлении»[11]. Тем самым в датировке должны стать важ-

---

[8] О. Мандельштам. Разговор о Данте. М., 1967, с. 27—28.

[9] Об истории формирования описания рукописного наследия Достоевского см.: Описание рукописей Ф. М. Достоевского. / Под ред. В. С. Нечаевой. М., 1957.

[10] Из основных изданий необходимо отметить: Документы по истории литературы и общественности. Вып. I. Ф. М. Достоевский. М., Центрархив РСФСР, 1922; Из архива Достоевского. Преступление и наказание. Неизданные материалы. / Под ред. И. Гливенко. М.—Л., ГИХЛ, 1931; Из архива Достоевского. Идиот. Неизданные материалы. / Под ред. П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. М.—Л., ГИХЛ, 1931; Записные тетради Достоевского. / Подгот. к печати Е. Н. Коншиной, коммент. Н. И. Игнатовой и Е. Н. Коншиной. М.—Л., Academia, 1935 и др.

[11] В. С. Нечаева. Рукописное наследие Ф. М. Достоевского. — Описание рукописей Ф. М. Достоевского. / Под ред. В. С. Нечаевой. М., 1957, с. 13.

ными условные знаки, которыми Достоевский отмечает связанные, но расположенные отдельно материалы, характер чернил, бумаги и т. п. Но эти формальные признаки рукописей нельзя переоценивать, они позволяют установить лишь очень приблизительную хронологию. Поэтому необходимы более содержательные критерии. Так, Л. М. Розенблюм считает главным, так сказать, авторский аспект. «Главное, что позволяло самому писателю легко ориентироваться в массе черновых набросков и что вслед за ним должно помочь исследователю, — это развитие идеи и системы образов, запечатленное в рукописных материалах» [12]. Такую же позицию занимает Г. М. Фридлендер, по мнению которого «...для того, чтобы правильно оценить ту или иную черновую запись, содержащуюся в записной тетради, нужно всегда учитывать весь ход дальнейшего развития мысли Достоевского (отраженный в других, позднейших рукописях, а также в законченных писателем художественных произведениях и статьях) — с целью всесторонней оценки места и значения данной записи»[13]

С другой стороны, Е. Н. Коншина упрекала предшествующие ей публикации материалов записных тетрадей Достоевского в том, что они «ограничивались извлечениями текста... и таким образом разрывали единый документ» [14]. Она отказалась от хронологического выравнивания материала «в виду того, что при всей тщательности выполнения подобной работы она все же не привела бы к исчерпывающим и бесспорным результатам. Казалось бы, что даты, проставленные Достоевским в его заметках, могут служить опорными пунктами. Но внимательное изучение его рукописей привело нас к твердому убеждению, что сплошь и рядом страницы, датированные писателем, заполнялись не в один присест; кроме того, в первоначальный текст нередко вносились позднейшие поправки. Как хронологически распределить подобный материал? Характер почерка и цвет чернил, которыми пришлось бы руководствоваться при этом, не могут служить безупречным критерием...» [15]. Видимо, оптимальный подход нашел А. С. Долинин, по мнению которого

[12] Л. М. Розенблюм. Творческая лаборатория Достоевского-романиста. — Литературное наследство. Т. 77. Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи. М., 1965, с. 53.

[13] Г. М. Фридлендер. Новые материалы из рукописного наследия художника и публициста. — Литературное наследство. Т. 83. Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860—1881 гг. М., 1971, с. 95. Такой подход сопоставим с отношением С. М. Бонди к наброску, но содержит и некоторую опасность, вытекающую из логики С. М. Бонди: если нет текста, на фоне которого может быть осмыслен набросок, последний признается бессмыслицей. См.: С. М. Бонди. О чтении рукописей Пушкина. — С. М. Бонди. Черновики Пушкина. Статьи 1930—1970 гг. М., 1978, с. 179—180.

[14] Записные тетради Ф. М. Достоевского, с. 13.

[15] Там же, с. 29—30.

материалы к «Подростку» могли быть распределены по двум большим категориям: черновые записи до начала печатания романа и в период печатания, а внутри каждой категории он выделил еще ряд периодов[16]. Хронологическая точность колебалась примерно в рамках двух месяцев.

Таким образом, в плане датировки рукописей можно выделить целый ряд практически применяемых подходов. Можно отдельно говорить о макровремени рукописи и микровремени рукописного листа. **Макровремя** рукописи связано, во-первых, с возможностью построения полного диахронического ряда, т. е. представления всех рукописных материалов в хронологическом порядке; во-вторых, в случае невозможности построения полного диахронического ряда черновой материал может быть расположен по этапам или периодам работы над определенным произведением или замыслом, т. е. конкретное время заменяется некоторым диапазоном времени, внутри которого материал расположен по психосемантическому принципу, т. е. в соответствии с представлением процесса творчества. **Микровремя** рукописного листа связано, во-первых, с последовательностью заполнения листа[17] как целостной единицы рукописи[18] и, во-вторых, с психосемантическим осмыслением этой последовательности, в процессе которого минимальной единицей является отдельная запись на листе. В таком случае важна не столько взаимосвязь отдельных записей как элементов текста, сколько психосемантическая связь отдельных записей с любых листов

---

[16] А. С. Долинин. Комментарии. — Литературное наследство. Т. 77. Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи. М., 1965, с. 437—440.

[17] Если в рамках микровремени листа этот вопрос разрешим, то в рамках макровремени целой рукописи могут быть лишь приближенные решения. Поэтому следует согласиться с требованием «развернуть рукопись во времени, расслоить ее», но нельзя абсолютизировать положение о том, что рукопись, не поставленная во временной перспективе, есть «фальшивый документ». С. М. Бонди, Цит. соч., с. 153.

[18] Черновой лист является в таком случае и т. ск. единицей исследования, а временны́е пласты текста различаются исследователем в целях понимания взаимосвязи отдельных элементов рукописи (записей, рисунков, проб пера, росчерков и т. д.). Ср.: С. А. Рейсер. Палеография текстов нового времени. — Текстология славянских литератур. Л., 1973, с. 113. Например, в связи с записными книжками и тетрадями Достоевского Л. М. Розенблюм подчеркивала и психосемантическую ценность изучения взаимосвязей разных записей без изменения их места в рукописи. То есть творческий процесс следует понимать шире, не узко тематически, и в таком случае записные тетради становятся не просто источником материалов к воссозданию творческого процесса конкретного произведения, а едиными творческими дневниками, в которых обнаруживается «связь полифонизма у Достоевского с авторским сознанием, которое органически вбирает в себя многоголосие эпохи». Л. М. Розенблюм. Творческие дневники Достоевского. — Литературное наследство. Т. 83. Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860—1881 гг. М., 1971, с. 13.

рукописи. Кроме микро- и макровремени следует выделить еще **ахронию** рукописи, т. е. понимание рукописи как архивного документа, где минимальной единицей является целая черновая рукопись (тетрадь, записная книга и т. д.) и в качестве таковой и публикуется.

В истории издания рукописей Достоевского реализованы практически все возможности [19]. Ахронической является публикация черновых материалов к «Бесам» Е. Н. Коншиной, которая издала все записные тетради как «единый документ». В публикации И. И. Гливенко черновых материалов к «Преступлению и наказанию» этот же принцип несколько изменен, так как изъяты тексты постороннего содержания. Из полного диахронического ряда исходил П. Н. Сакулин при издании рукописей «Идиота». Он переставлял записи разных страниц, руководствуясь датами, проставленными самим Достоевским, и психосемантикой, не избегая в последнем случае и ошибок. Из этапа творческого процесса исходил А. С. Долинин при издании рукописей к «Подростку». Психосемантическое расположение материала оставило в таком случае в стороне ряд страниц записных тетрадей, публикуемых в самом конце материалов определенного этапа [20]. Расположение материалов по этапам, а внутри этапов в порядке протекания творческого процесса лежит в основе и последнего полного собрания сочинений Достоевского в 30-и томах. «Все материалы, относящиеся к каждому замыслу, извлекаются из всех доступных источников, в том числе из разных записных книг и тетрадей, и даются в одном месте. Такой — аналитический принцип подачи текста применяется как для художественных, так и для публицистических произведений» [21]. Конечно, и у такого подхода могут быть недостатки, связанные с возможностью, так сказать, повисания некоторых материалов в воздухе (ср. публикацию Долинина) или игнорирования полифункциональности некоторых записей. И публикация Долинина, и последнее полное собрание сочинений указывают границы страниц, но структура рукописной страницы (листа) не является предметом их внимания.

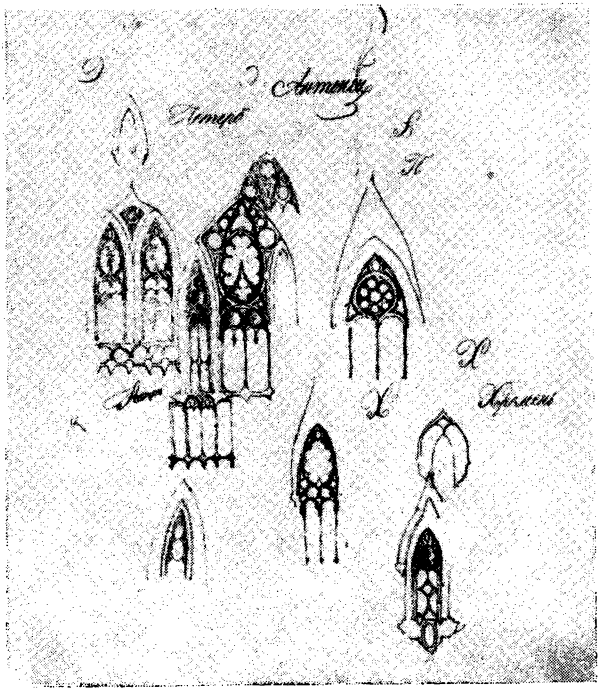
Когда автор наносит на бумагу свою мысль, оформление фразы неизбежно вступает в контекстные связи с тем, что на этом листе уже написано или нарисовано. При этом отграничение самой записи от ее окружения всегда бывает результатом исследовательской реконструкции — включения этой записи в

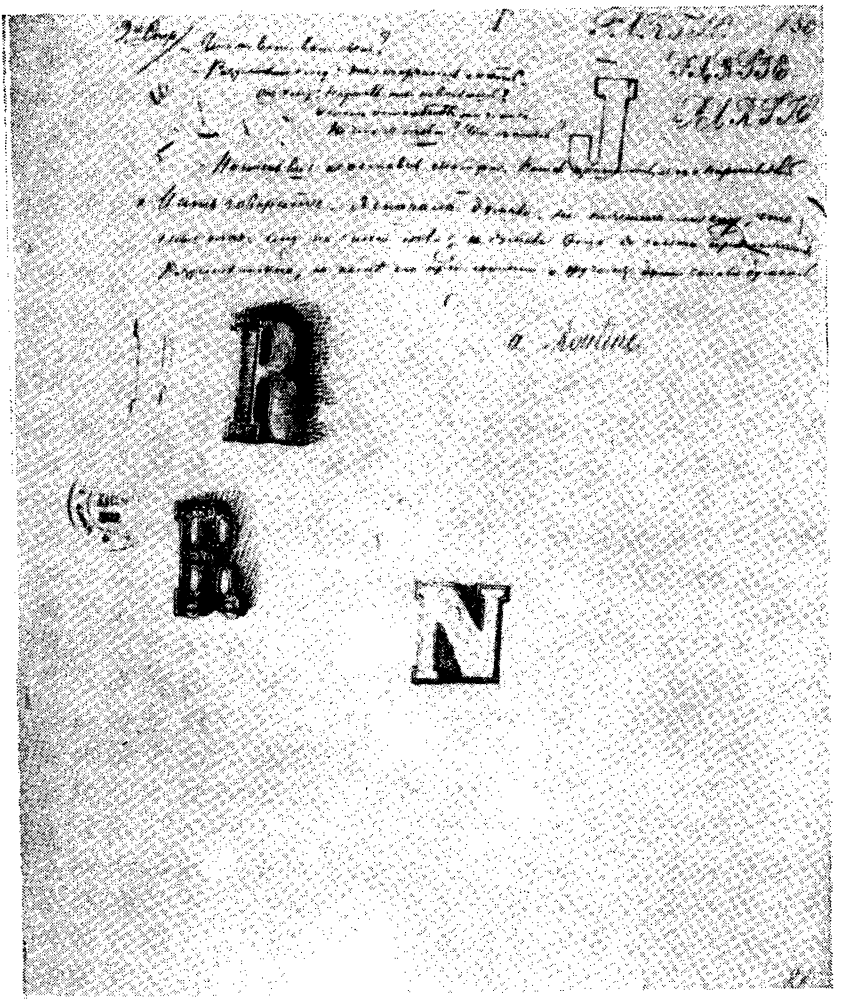
---

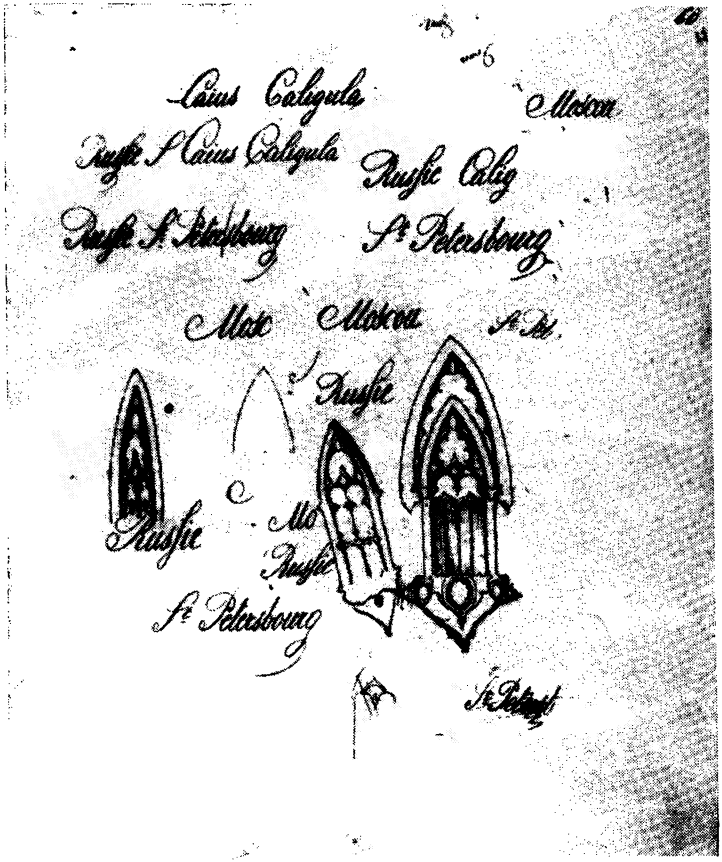
[19] См. подробнее: Л. М. Розенблюм. Творческая лаборатория Достоевского — романиста, с. 53—54.

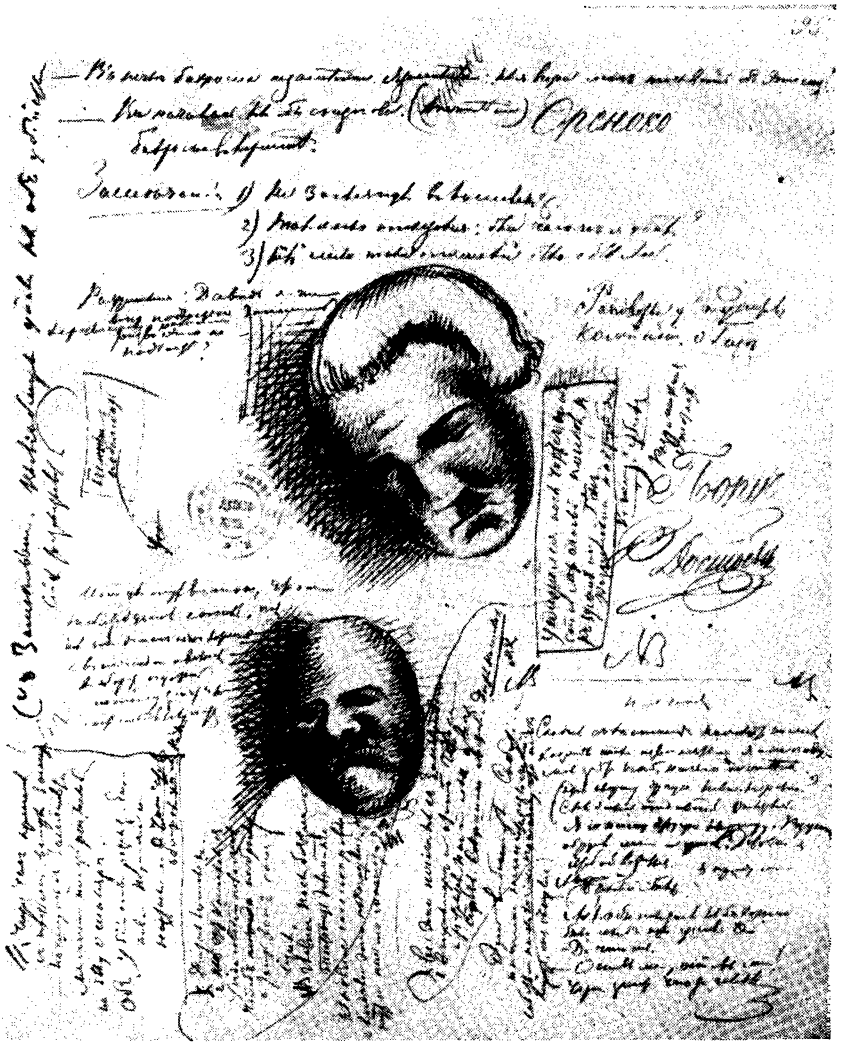
[20] А. С. Долинин. Комментарии, с. 441.

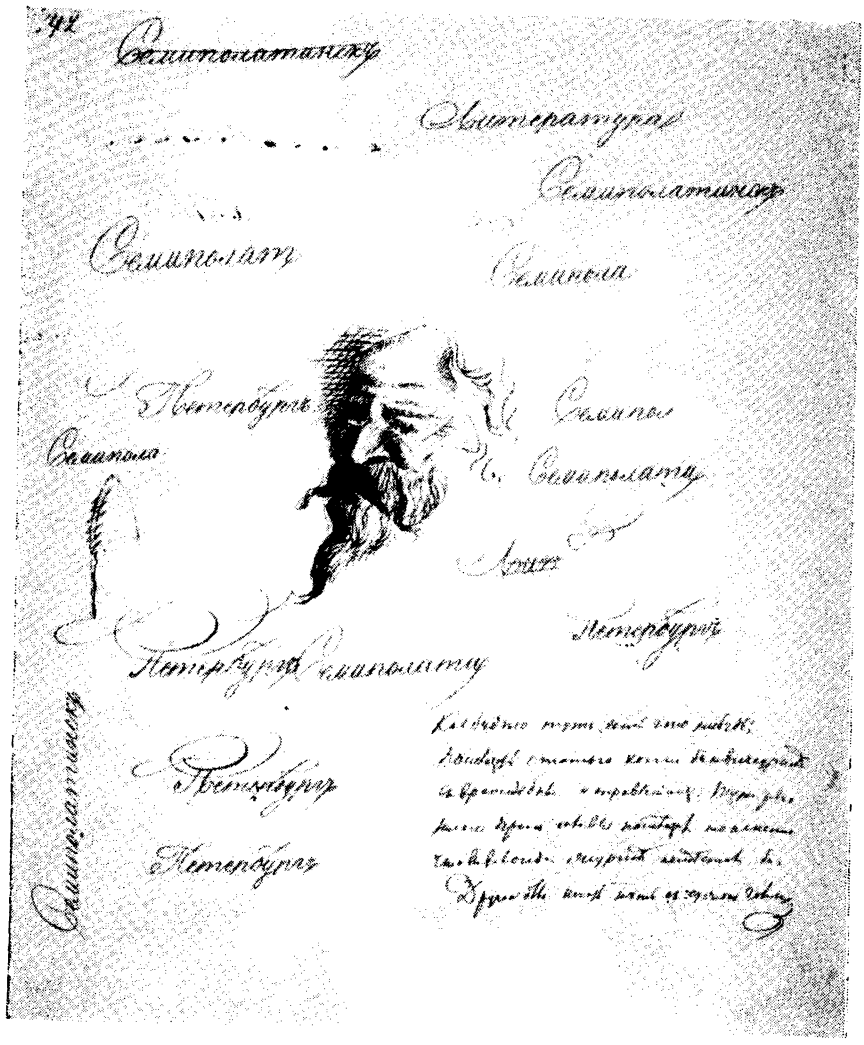
[21] Г. М. Фридлендер. О текстологических принципах полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского. — Текстология славянских литератур. Л., 1973, с. 69.


Armenia




Caius Caligula
Moscou
Russie Caligula
Russie Caligula
Russie St Petersbourg
St Petersbourg
Russie
Russie
St Petersbourg





ту или иную текстовую перспективу. Изменение перспективы (например, отнесение данной записи к другому замыслу) почти неизбежно изменит границы самой этой записи. А поскольку текстовая перспектива есть при изучении творческого процесса величина не данная, а искомая, можно считать доказанным, что публикация отдельных снимаемых с листа записей таит в себе угрозу произвольности. Из сказанного вытекает, что наиболее объективной минимальной единицей публикации должна быть не запись, а лист или страница, и кроме словесного текста должны быть, по крайней мере, описаны не только расположение отдельных словесных записей, но все графические материалы. Рукописный лист един даже в том случае, когда он был заполнен в разное время и записями разного содержания. Данное положение не следует трактовать догматически, учитывая, что в определенных ситуациях (например, когда публикация не связана с задачей реконструкции творческого процесса) возможны и другие решения. Оправданность их в значительной мере зависит от исследовательской интуиции. Для рукописей же Достоевского важен тот момент, что словесный материал в них часто сопровождается графическими материалами: рисунками, каллиграфией, условными знаками. Бывает, что этот неучтенный публикаторами материал образует своего рода целостный текст. Ведь перед нами единый черновик, в котором все элементы для исследователя одинаково ценны — так, каллиграфически написанное слово не равняется этому же слову в обычной скорописи. Взгляните, например, на страницу из записной книжки, на которой изображен портрет Сервантеса и повторены три слова: Семиполатинск, Петербург, Литература. Перед нами целый сюжет, прошлое, настоящее и будущее писателя. Упрощенно можно эту страницу представить следующим образом: Семипалатинск — прошлое Достоевского, ссылка. Петербург — настоящее и будущее, литературная деятельность, великая будущность писателя, его мечты. А рядом величайший и любимый писатель как пророк на этом автобиографическом фоне. Оба они происходили из старого, но бедного дворянского рода, были по воле случая военными, Сервантес попал в рабство, Достоевский пережил каторгу и ссылку, оба написали свои главные произведения в возрасте более 40 лет, и т. д. Таким образом, можно установить некоторые внутренние связи между разными элементами черновика.

Можно привести множество примеров семантической насыщенности тех элементов рукописей, которые практически не изучаются и даже не учитываются в публикациях (выпадение и игнорирование каллиграфически написанных отдельных слов

[22] О данном листе см. подробнее: К. А. Баршт. «Семипалатинск», «Литература», «Петербург»... История одного рисунка Ф. М. Достоевского. Простор, 1981, № 2, с. 155—158.

и имен представляется нам во многих случаях существенным недостатком публикаций: ценность отдельного слова в рукописях Достоевского очень велика). Мы уверены в том, что лишь учет всех особенностей, всех элементов рукописей Достоевского позволит на основе черновых материалов более глубоко изучить и обосновать (психологически) приемы его творчества [23].

Учитывая неизученность данных вопросов, остановимся все же и на отношении исследователей к элементам рукописей Достоевского. Рукописное наследие Достоевского хранится в основном в трех хранилищах: в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (Ф. 93), в Центральном государственном архиве литературы и искусства (Ф. 212) и в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинского дома) АН СССР (Ф. 100). Все три хранилища издали совместно «Описание рукописей Ф. М. Достоевского», в предисловии к которому В. С. Нечаева констатирует наличие рисунков в рукописях в качестве еще одного фактора сложности анализа рукописей. Все графические материалы делятся ею на «рисунки», «каллиграфические упражнения» (т. е. не текст) и «разные так называемые «пробы пера»» [24]. В картотеке и описи фонда Ф. М. Достоевского в ГБЛ отмечены кроме самой рукописи еще цифровые подсчеты, рисунки и каллиграфия; в ЦГАЛИ они вовсе не учтены. Более полное описание рукописей дано в ИРЛИ (Пушкинский дом). С этой целью была наряду с «Описанием рукописей Ф. М. Достоевского» издана и работа Т. В. Гармашевой и Б. Н. Капелюш «Рукописи и переписка Ф. М. Достоевского» [25]. В этой работе дано краткое описание, а иногда и пояснение графических материалов и выделены следующие их типы: «лица», «каллиграфия», и «готика». Также выделялись они (но не описывались) ещё Е. Н. Коншиной: «Описывая записные тетради Достоевского, необходимо упомянуть еще о рисунках, раскиданных по всем тетрадям и среди текста и на свободных местах. Подавляющее большинство их представляют детали готических окон, изредка дается законченное изображение. В единичных случаях находим наброски человеческих лиц. Кроме этого, встречается довольно много каллиграфических упражнений, состоящих из написания

---

[23] Этот аспект публикаций подчеркивал уже А. С. Долинин. См.: А. С. Долинин. Кроткая. (Вариант, хранящийся в Пушк. доме при Р. Ак. Наук). — Достоевский. Статьи и материалы. Сб. II. / Под ред. А. С. Долинина. Л.: Мысль, 1925, с. 437.

[24] В. С. Нечаева. Рукописное наследие Ф. М. Достоевского, с. 13.

[25] Т. В. Гармашева, Б. Н. Капелюш. Рукописи и переписка Ф. М. Достоевского. — Бюллетени Рукописного отдела Пушкинского дома. Вып. VII. М.—Л., 1957, с. 5—130. Через несколько лет были в ИРЛИ классифицированы рисунки Достоевского (53): Фонякова Н. Н. Рисунки Ф. М. Достоевского. — Описание материалов Пушкинского дома. Т. 5; Гончаров И. А. Ф. М. Достоевский. М.—Л., 1959, с. 121—126.

отдельных слов, в большинстве не связанных с текстом»[26]. Характерно, что и сторонник издания записных тетрадей как «единого документа» не считает графические элементы текста семантически насыщенными, хотя и указывает на тот факт, что в отличие от других писателей Достоевский четко структурирует свои рукописи, пользуясь условными знаками и пометами типа «НБ», «Здесь», «Главное», «Важно», «Драгоценно»... С этой же целью он изменяет величину почерка, пользуется каллиграфией или печатными буквами[27]. Действительно, графические элементы рукописей несут часто вспомогательную функцию, но часты и случаи их самостоятельной семантической функции. В пользу этого говорит некоторая статистическая закономерность их наличия в рукописях. Можно ли, например, считать случайным наличие большего количества портретных рисунков именно на первых этапах работы над определенными произведениями? Вспомним наши рассуждения в начале статьи. Черновые материалы являются метатекстами, описывающими неизвестный прототекст и являющимися основой представления архитекста. Психосемантический анализ этих метатекстов, содержащих в качестве текстов описания и элементы прототекста, приводит к пониманию и осмыслению тех каналов, по которым текст в процессе порождения протекает и становится единым. Поэтому и важно учитывать не только хронологию, но и структуру рукописи.

В структуре страницы записной тетради или рукописного листа для нас с психосемантической точки зрения важны следующие элементы:

1) лица,
2) дубовые листочки или крестоцвет,
3) каллиграфия,
4) готика,
5) рукопись (основной словесный текст).

Для данной предварительной работы основной рукописный текст является фоном, на котором выделяются другие элементы рукописного листа.

Изучая наличие графических элементов (1—4) в рукописях, необходимо помнить о том, что мы не можем установить точно, какая часть рукописного наследия Достоевского дошла до нас. Мы должны исходить из предположения, что полный диахронический ряд всего чернового материала в принципе немыслим. Если Б. Томашевский писал, что «Достоевский пишет роман за романом в поисках какого-то единого романа»[28], то кажется целесообразным говорить и о некотором едином черновике, расположенном в порядке основных этапов творчества Достоев-

[26] Записные тетради Ф. М. Достоевского, с. 16.
[27] Там же, с. 17.
[28] Б. Томашевский. Цит. соч., с. 91.

ского (ср. подход А. С. Долинина). Для прослеживания динамики графических элементов рукописей целесообразно делить этот единый черновик исходя из общей творческой истории крупных произведений писателя, причем временной диапазон колеблется от 1 до 3 лет. Тем самым мы можем избежать непреодолимых трудностей точной атрибуции каждой страницы и решить на фоне общей логики творческого пути Достоевского главные для нас вопросы: случайность — неслучайность графических элементов, возможность — невозможность установления некоторой закономерности в их появлении, связь — отсутствие связи между графическими элементами и связь — отсутствие связи между ними и основным черновым текстом.

В общем сюжетно-хронологическом аспекте этот единый черновик может быть представлен в виде следующих этапов:

1. Подготовка к написанию романа «Преступление и наказание» (1865).
2. Работа над романом «Преступление и наказание» и завершение его. Начало работы над «Идиотом» (1866).
3. Написание романа «Идиот» (1867—1869).
4. Подготовка к написанию «Бесов» (1869—1870).
5. Завершение романа «Бесы» (1870—1972).
6. Написание романа «Подросток». (1872—1875).
7. «Дневник писателя» (1876—1877).
8. Написание романа «Братья Карамазовы» (1978—1880).

Эти восемь этапов творческого пути Достоевского в рассматриваемые годы (1865—1880) вбирают в себя почти 5000 страниц рукописного текста, написанного как на отдельных листках, как правило, сложенных вдвое, так и в записных тетрадях и книжках, на отдельных клочках бумаги и даже на конвертах писем, адресованных Достоевскому.

Достаточно известны причины, почему мы имеем тем больше рукописей к каждому из восьми этапов, чем он позже по времени. Учитывая эту непропорциональности, нам кажется нагляднее оперировать не абсолютными цифрами, а относительными. Чтобы роль графических элементов на разных этапах стала сравнимой, мы исходим из количества графических элементов на 100 страниц рукописи (количество страниц по этапам колебается от 128 до 1270). Например, имеется 268 страниц рукописи, относящейся к периоду подготовки к написанию романа «Преступление и наказание». На 27 страницах мы встречаем изображения мужских и женских лиц. Таким образом, в среднем на каждые 100 страниц рукописи на 10 страницах мы увидим рисунок лица.

Следует подчеркнуть еще один принципиальный момент. Выше мы уже констатировали, что минимальной единицей публикации должна быть не отдельная запись, а лист или страница. Из этого же положения мы вынуждены исходить и в

наших подсчетах. Дело в том, что часто очень трудно установить границы графических элементов, часты в рукописях Достоевского перекрещивание и слияние отдельных элементов, образование целых композиций. Также есть много незавершенной графики. Для нас же важен сам факт обращения к графике, и поэтому нас интересует (повторяем) не абсолютное количество каждого типа графических элементов (которое достигает примерно 1700 единиц), а количество страниц или листов, свидетельствующих об обращении писателя к графике, даже в тех случаях, когда на одной странице расположено до 30 графических записей. Таким образом, фиксировался весь корпус черновых материалов и среди них все страницы с графическими элементами. Подсчеты выполнены по рукописям Достоевского, хранящимся в трех указанных хранилищах, причем в качестве контрольных были привлечены материалы данного хранилища (опись, картотека, публикации и т. п.). Как нам кажется, применение относительной цифры позволяет утверждать, что даже при выявлении новых рукописей общая статистическая картина существенно не меняется.

Графические элементы имеются в среднем на каждой 34 странице: лица на каждой 47, дубовые листья (крестоцвет) — 132, каллиграфия — 12 и готика на каждой 22 странице. Основные 4 типа графических элементов охватывают 98% из всей графики (следующие по частоте — штриховка и условные знаки), а их процентуальное соотношение выглядит следующим образом: лица — 7%, крестоцвет — 4%, готика — 26%, каллиграфия — 61%. В таблице мы прибавили к условной цифре (количество страниц с графикой на 100 страниц рукописи) еще один показатель — процентуальные соотношения этих данных относительно наиболее частого появления графики данного типа, которое берется за 100%. Эти процентуальные соотношения позволяют построить общий график динамики развития каждого из четырех типов графических элементов.

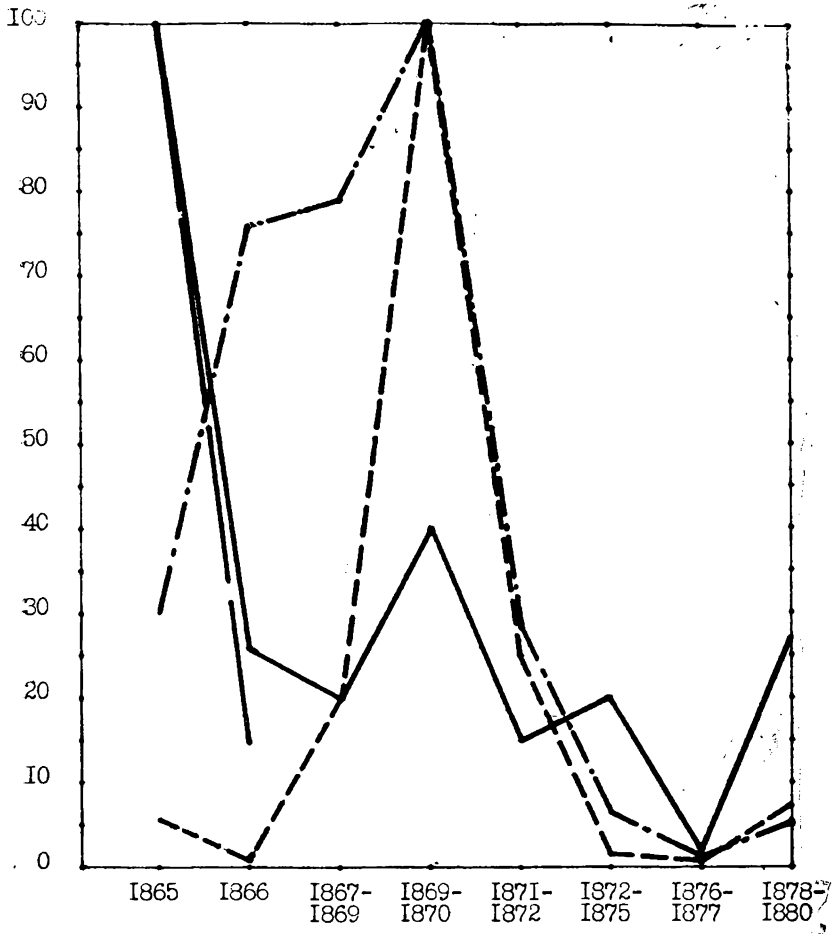
Уже первый взгляд на график показывает взаимосвязанность эволюции графических элементов. В этом плане более тесно соприкасаются крестоцвет и лица, которые идут по убывающей линии и пик развития которых находится за пределами взятой нами хронологической рамки, по-видимому, где-то в 1860-х гг., в черновиках к «Униженным и оскорбленным» и «Запискам из Мертвого дома», до нас не дошедших. Взаимосвязаны также готика и каллиграфия, которые появляются в рукописях за нашей хронологической рамкой, скорее всего также в начале 1860-х гг., однако общая тенденция развития показывает, что их хронологически совпадающий пик приходится на 1869—1871 гг., когда Достоевский заканчивал «Идиот» и начинал «Бесы». По-видимому, не случайно, что именно на страницах романа «Идиот» писатель дает своеобразную «философию кал-

Таблица 1

Этапы	ДАТЫ	ЛИЦА		КРЕСТОЦВЕТ		ГОТИКА		КАЛЛИГРАФИЯ	
		на 100 стр	%	на 100 стр	%	на 100 стр	%	на 100 стр	%
Подготовка к написанию «Преступления и наказания»	1865	10	100	8,6	100	3	5,4	12	30
Работа над «Преступлением и наказанием» Начало работы над «Идиотом»	1866	2,6	26	1,3	15	0,3	0,5	30	76
Написание романа «Идиот»	1867—1869	2	20	—	—	11	20	31	79
Подготовка к написанию «Бесов»	1869—1870	4	40	—	—	56	100	39	100
Завершение романа «Бесы»	1871—1872	1,5	15	—	—	14	25	11	28
Написание романа «Подросток»	1872—1875	2	20	—	—	0,8	1,4	2,6	6,7
«Дневник писателя»	1876—1877	0,2	2	—	—	0,2	0,4	0,4	1
Написание романа «Братья Карамазовы»	1878—1880	2,7	27	—	—	4	7	2	5,1

лиграфии»[29], так как именно в черновиках к этому роману мы встречаем наибольшее количество каллиграфии.

[29] Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 8. Идиот. Л., 1973, с. 25—30. Ср. слова о Мышкине, вызванные его способностью писать разными почерками: «...чувствуется, что он является здесь каким-то безплотным добрым ангелом, которой с улыбкой играет в разные индивидуальности». Это же является признаком «мировых свойств» души Мышкина. (А. Л. Волынский. Достоевский. СПб., 1906, с. 56—57).


100
90
80
70
60
50
40
30
20
10
0
1865
1866
1867-1869
1869-1870
1871-1872
1872-1875
1876-1877
1878-1880
крестоцвет
лица
готика
каллиграфия

Особый интерес представляет закономерность появления лиц в рукописях Достоевского. Наиболее часто они появляются во время работы писателя над романами, особенно на начальных этапах, и почти исчезают в годы журнальной деятельности. Подъем приходится на 1865 год, когда писался роман «Преступление и наказание», затем спад в 1866 году, когда Достоевский писал уже окончательный вариант романа и был продиктован «Игрок». Затем, уже в пору созревания замысла «Идиота», его написания и начала «Бесов», мы снова видим подъем. Не случайно, что этот подъем приходится на два романа — они же связаны единством замысла. Следует спад в 1872—1873 гг., когда Достоевский занимался редактированием журнала «Гражданин». К началу написания «Подростка» в 1874 году количество лиц вновь увеличивается. Время издания «Дневника писателя» (1876—1877) свело все графические элементы к минимуму. На этом фоне резок подъем всех графических элементов на начальном этапе «Братьев Карамазовых».

Многоканальность протекания текста в творчестве Достоевского позволяет на основе приведенной статистики утверждать, что этот процесс един и для осмысления творческого процесса Достоевского мало хронологического расслоения его рукописей — т. е. текст рукописи для исследователя един, а неединство его должно быть научно доказанным.

С одной стороны, начало текста как процесса лежит в психике писателя, начало нельзя описать. С другой стороны, существует окончательный письменный текст. Естественно, что черновик занимает промежуточную позицию — он вошел в какой-то степени в окончательный текст, но он же описывает в качестве метатекста это неизвестное начало текста как психологического феномена. Тем самым в нем должны отразиться и некоторые следы этого психического процесса. А. С. Долинин назвал (не углубляясь в эту проблему) начальный этап работы Достоевского над произведением синкретическим, имея в виду в первую очередь неопределенность сюжетных узлов и множественность планов [30].

С психологической точки зрения, текст будущего произведения оформляется в сознании писателя в двух противостоящих и взаимосвязанных кодах — предметно-изобразительном (внутренняя речь) и речедвигательном (экспрессивная речь) [31]. Соотношения этих кодов меняются в зависимости от этапа творче-

---

[30] А. С. Долинин. Комментарии, с. 437—438.

[31] Н. И. Жинкин. О кодовых переходах во внутренней речи. — Вопросы языкознания, 1964, № 6, с. 36. Ср. понятия внутренней речи и символики бессознательного в работе: Вяч. Вс. Иванов. Язык в сопоставлении с другими средствами передачи и хранения информации. — Доклады на конференции по обработке информации, машинному переводу и автоматическому чтению текста. Вып. 7. М., 1961, с. 31.

ского процесса и могут быть переведены из фактов мышления в конкретные элементы рукописи. Хотя Л. С. Выготский и утверждал, что внутренняя речь не вокализована, она «немая, молчаливая речь»[32], но это не значит, что она не может быть переведена на устную речь[33]. Тот факт, что графические элементы преобладают именно на начальных этапах творческого процесса, и связан актом подобного перевода. Это значит, что наличие в рукописях рисунков и каллиграфии может в случае Достоевского свидетельствовать о перенесении автокоммуникации в начале творческого процесса (выполнимой в первую очередь внутренней речью) из мыслей на бумагу, т. е. типологически эти записи для себя напоминают эгоцентрическую речь — «речь внутреннюю по своей психологической функции и внешнюю по своей структуре»[34]. В оценке этого этапа устно-письменной автокоммуникации следует исходить из возможности видеть в ее особенностях генетическое начало творческих приемов Достоевского, так как некоторые особенности письменной речи существуют в устной до их придумывания и применения на письме[35].

Поэтому черновики и обладают признаками не только письменной, но и устной речи, бинарность механизма мыслительных процессов переводится на бумагу и рядом оказываются слово (каллиграфия) и образ (лица, готика). Н. И. Жинкин, например, считает наиболее простой формой этой двойственности художественного мышления надписи под картинами и скульптурами[36]. В аспекте литературного творчества к этому примыкает выделение двух видов творческого импульса: интеллектуального импульса (импульса-идеи) и элементов чувственного познания (зрительные образы и т. п.)[37]. Таким образом, можно довольно смело сказать, что все элементы рукописей Достоевского насыщены психосемантически, и кроме изучения хронологии возможно еще изучение отдельного листа как единого элемента творческого процесса. Рукопись не просто словесный текст плюс графические элементы, это скорее единый текст на визуальном языке, структура которого может быть осмыслена

---

[32] Л. С. Выготский. Мышление и речь. — Л. С. Выготский. Избранные психологические исследования. М., 1956, с. 347.

[33] Вяч. Вс. Иванов. Цит. соч., с. 30.

[34] Л. С. Выготский. Цит. соч., с. 344.

[35] См. об этом в работе: E. D. Hirsch, In: The Philosophy of Composition. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1977, p. 23.

[36] Н. И. Жинкин. Цит. соч., с. 38. Ср. и возможность вынесения вовне межполушарных связей мозга: Вяч. Вс. Иванов. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978, с. 165.

[37] П. Медведев. Цит. соч., с. 115.

лишь после описания механизма соотношения разных элементов во времени и пространстве[38].

В данной предварительной статье мы могли лишь наметить проблематику дальнейшего исследования. В программе изучения рукописей Достоевского в их единстве можно выделить следующие основные проблемы: 1) изучение элементов рукописей в качестве фактов памяти, как слияние «слова о мире» с «исповедальным словом о себе самом»[39]. Каллиграфически написанное слово может при таком подходе рассматриваться как способ сгущения памяти[40]. На оправданность такого подхода указывает конкретность портретных рисунков Достоевского, хотя они еще и не все аттрибутированы, их неслучайность в рукописи. Они носят либо автобиографический (портрет первой жены, Тургенева, Грановского и др.), либо книжный характер (Наполеон, Петр I, Сервантес и др.), т. е. перед нами и жизненная и читательская память Достоевского (строго их различать, конечно, нельзя). В более редких случаях мы можем встретить портреты персонажей произведений, хотя и тогда можно увидеть их некоторое сходство с каким-нибудь конкретным лицом (Свидригайлов — Наполеон III и Раскольников — Наполеон I и др.). В таких случаях существует и явная связь между «идеей физиономии» и идеей произведения[41]. Каллиграфия, выполняющая часто лишь функции условных знаков и помет, на начальных этапах также имеет в основном автобиографический и книжный характер[42]. Каллиграфически Достоевский записывает существенные для его творчества и биографии

---

[38] О грамматике и синтаксисе визуального языка в более широком плане см.: I. Clayback, F. Goforth, C. Spillman. Read, Translate, Compose, and Evaluate; Visual Language Skills. — «Language Arts», September 1980, vol. 57, No. 6, p. 629. См. и сравнение рисунков Гоголя к «Ревизору» не с иллюстрациями, а с «жестовыми комментариями», к драме: Ю. Н. Тынянов. Иллюстрации. — Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 317.

[39] См.: М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-ое. М., 1979, с. 89.

[40] Ср.: «Я предполагаю, что один из способов «сгущения» в памяти — это перекодирование продолжительного впечатления в форме короткого описания — может быть, даже в одно слово — в надежде на то, что впоследствии детали могут быть восстановлены благодаря хранению в памяти краткого вербального описания или ярлычка». Д. Слобин. Психолингвистика. — Д. Слобин, Дж. Грин. Психолингвистика. М., 1976, с. 176.

[41] Так, в случае портрета Федора Карамазова И. Лапшин указал на полное соответствие его иконографической характеристике, данной в романе (тут стоит вспомнить Эзопа и особенно Д. И. Философова): И. Лапшин. Эстетика Достоевского. — Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Под ред. А. С. Долинина. Пб.: Мысль, 1922, с. 97.

[42] «Нужно проникнуть в его библиотеку, чтоб приподнять край покрывала над тайной его творческих зачатий. (...) Достоевский чувствовал, что эти разбросанные библиографические штрихи отбрасывают иногда самый яркий свет в темную психологию его героев». Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М.—Пг., 1922, с. 7, 10.

событийные или идейные комплексы: имена исторических деятелей (Наполеон, Петр I, Юлий Цезарь, Калигула, Нерон), современников (Александр II, Круковский, Глинка, Грановский, Шапошников), важных для него писателей (Гюго, Шекспир), географические пункты, где он бывал (Семипалатинск, Москва, Петербург, Венеция, Женева) и не бывал никогда (Севастополь, Ессентуки, Владикавказ, Илинойс), имена героев своих произведений ((Видоплясов, Свидригайлов, Соня, Раскольников, Степан Трофимович Верховенский, Лизавета, Вельчанинов, Трусоцкий) и других писателей (Отелло, Дездемона, Кирсанов, Орас, Коломбина), а также свое имя в разных вариантах (Достоевский, Поручик Достоевский, Достоевский Поэт и др.). Это лишь некоторые примеры его каллиграфии.

Аттрибуция этого материали имеет, видимо, большее значение, чем в случае, например, рисунков Пушкина, так как в них меньше роль автоматической криптографии, свойственной рисункам Пушкина[43]. Конкретности не лишена и готика, в рукописях Достоевского можно узнать стрельчатое окно или крестоцвет Кельнского собора или большой витраж главного нефа Нотр-Дам, которые остались в памяти писателя со времен черчения готических зданий в инженерном училище и пребывания в Западной Европе.

2) Проблема памяти тесно связана с изучением истории текста. В этом плане графика может выполнять вспомогательную роль в датировке отдельных листов рукописей, а также в установлении роли прототипов в творчестве Достоевского и возможных литературных и автобиографических источников его произведений.

3) С точки зрения поэтики Достоевского можно подойти к истокам диалогизма, двоемирия его произведений, а также найти обоснование некоторым его приемам: «идея физиономии» и идея произведения; маски в рисунках и словесные маски[44]; роль единичного слова в его творчестве, включая роль курсива в его текстах[45]).

4) Анализ единства творческого процесса путем анализа единства элементов рукописи как эквивалентов текста[46], т. е.

---

[43] См.: Ю. Н. Тынянов. Цит. соч., с. 314. О значении аттрибуции рисунков Пушкина см.: Т. Г. Цявловская. Рисунки Пушкина. М., 1980, с. 126—128.

[44] См. на этом фоне о философии портретного искусства Достоевского в работе: С. М. Соловьев. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. Очерки. М., 1979, с. 134—135 и сл.

[45] Ср. с этим отсутствие работы над отдельным словом в черновиках Достоевского: Б. Мейлах. Цит. соч., с. 300.

[46] См. об эквиваленте текста в работе: Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка. — Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1955, с. 43.

единого визуального языка, который в процессе творчества видоизменяется. Единству черновика противопоставляется единство окончательного текста и описывается механизм протекания текста, текста как процесса.

Это лишь первая перспектива изучения рукописей Достоевского, более аргументированное обоснование путей их анализа возможно уже в процессе более глубокого осмысления данной проблематики, а это уже тема следующих статей.

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893. a. VIHIK 635 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

ТЕКСТ И КУЛЬТУРА

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XVI

ТАРТУ 1983