

Константин Барит

ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, С.-Петербург

**ИДЕОГРАФИЯ В ТВОРЧЕСКОЙ РУКОПИСИ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО:
О НАРРАТОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ ЭКФРАСИСА**

Говорить об экфрасисе в творческом процессе писателя возможно только с учетом нарративного формата текста произведения, равно как и феномен повествования о сюжетном событии невозможно себе представить без предшествующего ему процесса перехода цельного зрительного образа в формат фрактального условного знака. Черновые рукописи писателя — это многоязычная и многоуровневая дискурсия экфрасиса, формирующая нарративную систему произведения из предшествующего ей ряда наглядных образов. Функция черновой рукописи в этом смысле заключается в образовании семиотического пространства, в котором зрительные впечатления автора, в процессе сложной системы переводов, обращаются в нарративный дискурс. Пространство страницы рукописи является для писателя первой ступенью к образованию «фона за спиной» литературного героя, а его графическое воплощение или воображаемый образ оказывается первой пробой голоса нарратора, свидетельствующего и повествующего о его бытии. Рождение нарратива из идеограмм происходит далеко не сразу, это многоэтапный процесс, во время которого в черновой рукописи писателя устанавливаются многообразные связи между процессами формирования нарративной инстанции — от симультанного идеографического знака к протяженной семантической оси художественного текста, с последующим переходом изобразительного знака в словесную форму и сложением сюжета из фабульного и тематического материала.

Основными направлениями этих трансформаций в процессе порождения художественного дискурса являются следующие: изображение/слово, фабула/сюжет, действительное/фиктивное,

изобразительно мотивированное/конвенциональное, миметическое/диегетическое. На линиях этих переключений и переходов образуется динамическое пространство, в котором возрастают смыслы, необходимые для построения пространства и сюжетных маршрутов персонажей. Учесть все параметры и семиотические события в этих трансформациях вряд ли возможно, однако очевидны два основных этапа: от непосредственного зрительного опыта к его выражению в виде языкового сообщения и, далее, с помощью комбинации условных языковых знаков — к созданию картины мира, данной с определенной ценностной позиции. Знаки языка черновой рукописи, сочетающие черты изображения, не расчлененного и не протяженного во времени, и черты протяженного во времени линейного дискурса находятся в этом смысле как бы посередине между наглядно-изобразительным мимесисом и условно-понятийным естественным языком. Очевидно, что эти два взаимно непереводимых типа языка, в равной степени необходимые писателю, возникли не случайно, предоставляя творческому процессу необходимую семантическую устойчивость: смыслопорождение происходит в результате взаимодействия коммуникативных блоков зрительных образов (формально лишенных времени и организованных пространственно) и условных словесных знаков (лишенных пространства и протяженных по оси времени). Нарратив как высказывание, обращенное к другому, оказывается прямым продолжением процесса автокоммуникации. Здесь уместно вспомнить мысль А.М. Пятигорского о том, что в системе «Я — Он» информация перемещается в пространстве, а в системе «Я — Я» — во времени (Пятигорский: 149—150).

Формат знака, возникающего в коммуникативной системе, лучше, чем что-либо другое, указывает на ее свойства. В процессе фиксации предварительной информации, необходимой для создания художественной формы, Достоевский пользовался набором языков, в разных долях сочетающих в себе свойства иконичности и условности. В основе генезиса художественной формы лежит процесс, репрезентированный несколькими идеографическими языками, выступающими в виде системы, организован-

ной осями: симультанное/протяженное и цельное/фрактальное. Параметры формирующегося повествования определяются свойствами внутреннего языка писателя, его «избытком видения» и, одновременно, параметрами автокоммуникации, складывающейся в процессе обмена между его «кругозором» и «окружением». Искомое писателем качество наррации как повествующей о событиях ценностной «точки зрения» (М. Бахтин) или «фокализации» (Ж. Женетт) основывается на создании знаковой системы, в которой формируется определенное соотношение симультанно-иконического и условно-протяженного. Следует заметить, что речь не идет об «объективности» или «субъективности» того или другого: художественная форма, создаваемая писателем, есть «рассказ» («интрига» по П. Рикеру), повествование о событиях, происходящих в условной реальности, которая может свободно соотноситься с любой точкой зрения на мир во всей широте вариантов идеологий и мировоззрения. Мы говорим о связи между двумя направлениями автокоммуникации и двумя типами языков, сопутствующих генезису текста: если фрактальность и условность естественного языка более приспособлена к передаче конкретной, детальной информации об окружающей действительности (актуализация «окружения»), то иконичность более акцентирована на моделировании общей точки зрения на мир (актуализация «кругозора»). В творческом процессе писателя автокоммуникация так же предшествует коммуникации, как наглядный образ его словесному выражению, а «кругозор» — «окружению», словесное описание которого, собственно, и порождает наррацию как таковую.

Для иллюстрации этой мысли обратимся к известной идее А. Бергсона о «кинематографическом принципе мышления человека» (Бергсон: 290—293), необходимом расчленяющем единую цельную «длительность» бытия на последовательный ряд фрагментов. В сфере возможности пространственно-временного охвата реальности такого рода синтетическими знаками образуются три возможных типа отношения:

— один кадр «киноленты» в одной точке континуума: образуется миф, где нет «внутреннего» и «внешнего», «меня» отдельного

от «мира»; нет ничего вне меня, и нет ничего во мне отдельного от остального, наррация невозможна, как невозможна иная другая точка зрения на мир, кроме универсальной всеобщей. Геометрическим аналогом этой модели окажется точка внутри трехмерного объема. Заметим здесь редукцию оси времени и тотальное доминирование трехмерного пространства;

— последовательный ряд нескольких кадров — один из настоящего и по несколько из прошлого и/или будущего (историческое, ретроспективное, перспективное мировосприятие): здесь возникает условие и возможность наррации за счет возникновения оси времени и отделения прошлого от настоящего, одного мира от другого, одной индивидуальной точки видения мира от другой. Сходной моделью такого типа системы оказывается плоскость внутри объема, или сечение объемного объекта с помощью плоскости. Доминирует линейное время, пространство разбивается на множество пространств, довлеющих себе, создается условие для условно-понятийного аппарата наррации;

— все кадры киноленты в одновременности их восприятия: возникает вневременная анарративная позиция, засчитывающая вечность в одну единицу времени его бытия, модель восприятия бытия во всех составляющих его компонентах. Сходной моделью такого рода системы станет объемное пространство, которое описывает многомерное время-пространство (имеющее заведомо больше измерений, чем три). Время снова исчезает, как и в первом случае, образуется сплошная одновременность, в которой, в отличие от первого варианта, нет единичной точки зрения, но есть бесконечная множественность абсолюта. Таков художественный символ, в определенном смысле — с обратной стороны — замыкающийся на мифе (см. первый тезис).

Порождение нарратора и объектов его описания из «избытка видения автора» дает три точки, пребывающие в состоянии напряженного автокоммуникативного диалога: каждая из них, одновременно, проецирует на другую сообщение на двух языках, один из которых конвенциональный (дискретный, словесный), другой — иконический (континуальный, пространственный). До-

казано — начиная с Дж. Локка, далее И. Кантом, ближе к нашему времени М. Бахтиным и Ю. Лотманом, — что условием существования эффективно работающей системы является использование не менее минимум двух языков. Коммуникативные возможности одного языка иллюзорны, в силу его принципиальной неспособности охватить все области, нуждающиеся в таком охвате, однако «самая эта неспособность есть не недостаток, а условие существования, ибо именно она диктует необходимость другого (другой личности, другого языка, другой культуры)» (Лотман: 13). Художественный дискурс обладает чертами условного знака и мотивированного изображения, и это, с одной стороны, является следом того внутреннего языка, на котором эта реальность впервые получала свои смыслы, а с другой — отражает общую закономерность любой коммуникативной системы, требующей двух различных языков для обретения необходимой смысловой и коммуникативной прочности. Если в законченном художественном тексте экфрасис обеспечивает семантическую устойчивость дискурса, давая ряд зрительных картин, созданных в слове, то в черновых записях писателя он оказывается основным инструментом создания художественной формы. Экфрасис выступает здесь как генератор повествовательного дискурса, включая адекватный механизм перевода видимых автором картин мира из сферы реального в сферу фикционального и применяя к описанию предметов очевидения условно-понятийный язык, который в процессе нарративного ограничения меняет свою лексико-грамматическую и семантическую природу, обращаясь в художественный текст, написанный на поэтическом языке.

В момент зарождения художественного замысла в сознании автора возникает нерасчлененный образно-иконический «комплексный» образ, который существует в виде некой умозрительной картины, мнемонической отметки о том, что произошло или могло бы произойти. Следы фиксации этих мнемонических элементов в черновых рукописях — основной источник информации о ранних стадиях в творческом процессе писателя. Функция этих ранних записей, иногда мало похожих на окончательный текст

произведения, заключается в том, чтобы выводить мышление за пределы фрактальной знаковости, становясь посредником между принятыми сферами семиозиса, а также между семиотической и вне-семиотической реальностью, между «внутренним» и «внешним» миром автора. Любой художник, сознательно или бессознательно, стремится освободиться от навязываемых ему предшествующей литературой штампов и клише: сделав это, он может рассчитывать на создание художественного произведения, формулирующего новую точку зрения на мир. Это придает языку-посреднику дополнительную ценность. Идеографический язык черновой рукописи писателя состоит из знаков, где денотаты легко снимаются со своих привычных мест, а понятие возвращается к своему первобытному «комплексному» состоянию, почти лишаясь референта и погружаясь в пучину интертекстуальных связей. В процессе создания текста писатель пропускает через этот канал определенное число потенциально данных ему материалов, включая культурную и литературную традиции, предшествующее собственное творчество, тексты окружающей жизни и пр. Смысловая нагрузка на эти знаки резко возрастает за счет неадекватности перевода (адекватный перевод здесь невозможен). В итоге возникает некое целое, сочленившее в себе черты и следы всех процессов, его породивших. Тогда мы говорим о появлении текста произведения как репрезентации определенного способа видения действительности, что становится возможно посредством повествовательной инстанции, оформленной в виде «художественного мира», — фикционального пространства как окружения репрезентируемых точек зрения (нарратора и/или персонажей).

Фактически происходит ментальный выход точки сознания за пределы своей физической определенности, обеспечивается переход личного мимесиса в диегесис: возникает «повествуемая история», которая есть перевод личного кругозорного видения в позицию видения чужого: в принципиальном отказе от доминирования «своего видения» образуется нарратив. Формирование инстанции повествователя идет по линии, совпадающей с маршрутом исторического генезиса нарративного формата дискурса, отделяюще-

гося от мифа. Процесс этот был убедительно описан О. Фрейдбергом, которая показала, что начальными формами нарративной презентации стало привязанное к определенному локусу зрительское восприятие (готовность придать увиденному бытийный статус) и, далее, — реализация этой готовности, словесное свистельствование о нем (Фрейденберг: 206—229). Подобно тому, как эмбрион ребенка повторяет эволюционный путь живой матери, приведшей к формированию вида, генезис нарративной формы литературного произведения, в стадии зарождения и первых письменных обозначениях в черновой рукописи, повторяет путь, который прошло графическое изображение идеи, — от мнемонического следа и символической картины, через идеографический иероглиф, к условному знаку фонетического письма.

Описывая свой концепт «внутренней» и «внешней» речи Л.С. Выготский проливает свет на то, почему такое разделение оказалось продуктивно для творческого процесса писателя: «Основным отличием внутренней речи от внешней является отсутствие вокализации. Внутренняя речь есть немая, молчаливая речь. Это — ее основное отличие. Но именно в этом направлении в смысле постепенного нарастания этого отличия и происходит эволюция эгоцентрической речи <...> Тот факт, что этот признак развивается постепенно, что эгоцентрическая речь раньше обособляется в функциональном и структурном отношении, чем в отношении вокализации, указывает только на то, что мы положили в основу нашей гипотезы о развитии внутренней речи, именно, что внутренняя речь развивается не путем внешнего ослабления своей звучащей стороны, переходя от речи к шепоту, от шепота к немой речи, а путем функционального и структурного обособления от внешней речи, переходя от нее к эгоцентрической и от эгоцентрической к внутренней речи», внутренняя речь есть молчаливая речь, это и есть «основное отличие» (Выготский: 285, 292). Реализуя это свое преимущество, внутренний язык работает с «чудными сокращениями» или «иероглифами», приближаясь к комплексному языку ребенка или «эгоцентрической речи», в терминологии Выготского. Тем самым идеографическая

инпись, максимально приближенная к формату автокоммуникативной «внутренней речи», выполняет две функции: 1) продвижения смысла от внезакового внутреннего языка к внешнему, знаковому, опираясь на естественную иконическую образность, 2) семантического стимулирования новой мысли по принципу японского «сада камней» — набор видимых предметов минимально информативен, однако именно это и является стимулом к выработке новой информации, формируя ситуацию «чистого листа бумаги» для создания новой точки зрения на мир, что является основной целью автокоммуникации. Вряд ли Достоевский специально вдумывался в эти теоремы, однако он не мог не почувствовать, что парадигматические связи в его рисуночном письме (идеографии) резко усиливаются, а синтагматические — падают или существенно меняют семантическую природу. Не случайно, начиная очередное произведение, он призывал себя «смотреть старые тетради». Д.С. Лихачев указывал, что на протяжении всей его творческой жизни Достоевскому был «важен образ неопытного рассказчика, хроникера, летописца, репортера — отнюдь не профессионального писателя. Он не хочет, чтобы его произведение сочли за писательское, литературное творчество. Достоевскому чужда позиция спокойного писательского всеведения...» (Лихачев: 10). Видение мира методом «комплексного мышления» («глазами ребенка») и видение «взрослое», рационально-понятийное, дополняя друг друга, стали для писателя основными инструментами формирования характерного для его творчества наивного и простодушного повествователя, в различных вариантах представленного всеми его произведениями.

В основе любого продуктивного диалога лежит идея изначальной неидентичности точек зрения на мир, вступающих в контакт. В условиях авторского автокоммуникативного диалога, идущего в направлении формирования повествовательной инстанции, зарождающаяся точка видения концептированного автора должна расходиться с зарождающейся системой ценностей нарратора. Достоевский чувствовал эту дихотомию исключительно остро. Эти две инстанции складывающейся художественной формы он

называл соответственно позицией «поэта» и позицией «художника». В письме Аполлону Майкову от 15/27 мая 1869 года он писал: «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего одним или несколькими впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. В этом дело поэта. Из это<го> впечатления развивается тема, план, стройное целое. Тут дело уже художника, хотя художник и поэт помогают друг другу и в том и в другом — в обоих случаях» (Достоевский: 64; см. также: Розенблюм: 171—173). Объясняя взаимодействия такого рода в процессе порождения смысла, Ю.М. Лотман писал: «Между первоначальным сообщением и вторичным кодом возникает напряжение, под влиянием которого появляется тенденция истолковывать семантически элементы текста как включенные в дополнительную синтагматическую конструкцию и получающие от взаимной соотнесенности новые — реляционные — значения» (Лотман: 171). Очевидно, что разнообразие и множественность различных языков, объединенных в одно целое в творческой лаборатории Достоевского, напрямую связаны с философской и художественской продуктивностью писателя.

Многомерные и многоуровневые взаимоотношения между идеографическими и вербальными языками в творческой лаборатории Достоевского активно генерируют новые смыслы, повышая креативный потенциал процесса. В условиях, когда знаки не жестко закреплены за своими означающими, происходит слипание значений в конструкции или семантические конгломераты, которые сами потом подбирают себе имена и определения, подобно тому как формируется «комплексная речь» ребенка. Эти промежуточные мыслительные комплексы в работе писателя не всегда сразу же и немедленно отливаются в какие-то вербальные сочетания, приписанные какой-либо определенной нарративной инстанции. Более того, в ряде случаев писатель сознательно задерживает их окончательную словесную отливку и застывание в художественной форме, для того чтобы иметь возможность дальнейшего совершенствования искомой формы. В этой интенции писатель похож на кузнеца, который, работая с раскаленным ме-

таллом, заинтересован в том, чтобы он сохранял свою пластичность как можно дольше. Уникальность черновой рукописи заключается в том, что в ней умышленно создается ситуация принципиально незавершенного экфрасиса, где нет необходимости переводить тексты одного языка в другой, где нарратор рождается изнутри «кругозора» той или иной идеи, обретающей свой голос. Можно предположить, что в наличии целого ряда языков, в разной мере сочетающих в себе свойства непосредственной образности и условно-логической определенности, заключен секрет философской и художественной продуктивности Достоевского. Лотман в связи с этим указывает: «Текст в канале связи “я—я” имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности» (Лотман: 171).

Что происходит в черновой рукописи писателя как пространстве, в котором осуществляется перевод симультанных иконических знаков в протяженные во времени знаки конвенциональные? Фундаментальной основой является формирование языковых средств, способных осуществлять посредничество между значениями внутренней и внешней речи и основанных на индексации образных комплексов и формировании индексов, обозначающих знаки, принадлежащие к другим языкам. Возможна ситуация, когда писатель в своем творческом процессе вырабатывает одновременно (параллельно) несколько языков, в знаках которых пропорции между единичностью и дискретностью распределяются по-разному. Известные пять языковых систем «творческого дневника» Достоевского связаны между собой не только пространственной, но и системной связью, каждый из них играет свою роль в процессе перераспределения смыслов в направлении формирования художественной формы, в нарративной стратегии, в формировании сюжетных маршрутов персонажей.

1. «Портреты». Изображения мужских, женских и детских голов, чаще всего анфас. Здесь налицо высокая степень иконической мотивированности, хотя в этом своем качестве портретные рисунки различаются, образуя иерархию — от хорошо прорисо-

ванного портрета до схематического обозначения лица, почти иероглифа. Семантическая связь между «портретами» Достоевского и окружающими их записями доказана, однако и рассматриваемые вне контекста страницы эти рисунки обычно сохраняют свое иконографическое значение (см. вклейку).

2. «Готика» и «крестоцвет». Долгое время воспринимались как бессодержательный «орнамент», однако на самом деле мы имеем дело с развернутым повествовательным текстом, зашифрованным особым «готическим кодом», несомненно, хорошо понятным автору; это мнемоническая запись, сформированная на основе изобразительного мотива стрельчатого готического окна. На основе контура стрельчатой арки с узорчатой разделкой Достоевский создает широчайший спектр форм; заметим, что ни один из «готических рисунков» не повторяется ни разу, равно как и не выходит за пределы определенного устойчивого иконического базиса, чаще всего основанного на архитектурных линиях Кельнского собора. Общий смысл всех вариаций этого символа — идея пластически совершенной формы, метафора создаваемой писателем художественной формы произведения (Баршт 1999: 59—85) (илл. 1).

3. «Каллиграфия» Достоевского. Раздел идеографического языка Достоевского, связанный с пониманием процесса письма как поступательного движения к истине, внешним выражением сокровенного, глубинного смысла Слова. Знаки «каллиграфического» языка актуализируют семантический потенциал имени в максимуме его художественно-изобразительного потенциала, формируя механизм символизации, существенный для общей стратегии формирования поэтического языка писателя (илл. 2).

4. Синтаксические значки Достоевского. Созданные на основе корректорских знаков, в виде кругов, треугольников, прямоугольников, крестов различной формы и конфигурации, они практически полностью теряют свою изобразительность и конкретику значения, сохраняя тем самым возможность быть своего рода «предлогами» и «союзами» идеографической грамматики. Чаще всего писатель использовал их при работе над окончательным

формированием композиции своего текста, например, в рукописях к романам «Подросток» и «Братья Карамазовы» (илл. 3).

5. Вербальные записи Достоевского, выполненные с помощью обычной скорописи. В «записных тетрадах» это, чаще всего, сносного рода «конспекты» будущих произведений, наброски отдельных сцен и фабульных узлов. Заметим, что это единственный из пяти слоев идеографического дискурса Достоевского, который попал в академические публикации, но и он текстологически исчерпан далеко не полностью: во всех известных нам публикациях не полностью учтено пространственное расположение того или иного фрагмента текста относительно остальных записей и рисунков, в лучшем случае идет речь о простом делении на абзацы (илл. 1—2, 4). Первая относительно полная публикация этих материалов доказывает их значительную научную ценность (Баршт 2005).

В записях на страницах «записных тетрадей» Достоевского пространство страницы семантически насыщено, отдельные записи и идеограммы «записной тетради» вступают друг с другом в сложные смысловые отношения, образуя систему, в которой каждый из элементов функционально и семантически связан со всеми остальными. Типографское воспроизведение такого рода записей, снимающее пространственно-синтаксические связи между знаками и игнорирующее его идеографию, воспроизводит отнюдь не все смыслы, которые содержатся в рукописи писателя. Это определяет возможность нового текстологического подхода к такого рода рукописям, состоящим из плотной словесно-графической ткани, насыщенной экфрасическими взаимодействиями. Изучение этого материала может дать информацию о творческом процессе писателя, которая не может быть получена никаким другим способом.

Можно сделать вывод, что экфрасис в творческом процессе писателя основан на формировании специального протонарративного дискурса, фиксирующего процесс перевода изобразительных форм на коммуникативный язык, состоящий из условно-понятийных знаков. Творческая перспективность такого перевода состоит в том, что идеограмма дает возможность создавать ситуа-

цию скрытой анонимной наррации, сохранив в прежнем состоянии свое «внутреннее “я”», не отягощенное агрессией «чужого взгляда» и, одновременно, «согретое» перспективой получения адресата в возникающем диалоге языков и различных точек зрения. Формирующийся в идеографическом формате дискурс в пространстве страницы черновика получает уникальную перспективу получить протяженность по оси времени и пространства — в равной степени и для вербальных, и для графических форм. Прямоугольник листа рукописи репрезентирует модель пространственно-временного континуума в том виде, в каком он предстает с точки зрения нарратора. С другой стороны, лишенный непосредственной изобразительности условно-понятийный язык приобретает здесь черты вторичного иконизма (особенно хорошо это видно в «каллиграфии»), воссоздавая те символические знаки, от которых отталкивался автор в самом начале творческой работы. Условием создания нарратора является различие его точки видения с точкой видения его автора, но это же создает проблему адекватного перевода. Вторичная изобразительность дискурса закрывает собой коммуникативный провал, который может образоваться при коммуникативном контакте двух индивидуумов, обладающих разными наполнениями памяти, языковым опытом и другими индивидуальными особенностями. В первичной изобразительности идеографии Достоевского могут быть обнаружены генетические корни вторичной изобразительности текста произведения в его окончательной редакции; с другой стороны, нарождающийся фабульный материал, зафиксированный мнемоническими знаками, указывает путь, который вел к формированию нарративной инстанции.

Литература

- Баршт 1999* — Баршт К.А. Готический иероглиф Достоевского // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 59—85.
Баршт 2005 — Баршт К.А. Рисунки Ф.М. Достоевского. Каталог // Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского. М., 2005. Т. 17.

- Бергсон* — Бергсон А. Творческая эволюция. М., 2006.
- Выготский* — Выготский Л.С. Мышление и речь. Психологические исследования. М.; Л., 1934.
- Достоевский* — Достоевский в работе над романом «Подросток» // Лит. наследство. 1965. Т. 77.
- Лихачев* — Лихачев Д.С. «Небрежение словом» у Достоевского // Лихачев Д.С. Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1974. Т. 1.
- Лотман* — Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.
- Пятигорский* — Пятигорский А.М. Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М., 1962.
- Розенблюм* — Розенблюм Л.М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981.
- Фрейденберг* — Фрейденберг О.М. Происхождение наррации // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.