Константин Баршт

Идеография в рукописи писателя и проект «Рукописное наследие»

Феномен графических форм в рукописях писателя (А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского и др.) требует признания их языковым явлением, то есть текстом, обладающим определенным кодом, существующим наравне и в едином контексте с вербальными записями. Говоря об изучении этого материала, трудно ограничиваться историко-культурным или искусствоведческим аспектами, которые устраивали исследователей рукописей писателя на протяжении многих десятилетий. Сегодня можно говорить о необходимости разработки норм и методов принципиально новой текстологии, комплексного подхода, учитывающего все виды знаков, вербальных и невербальных, присутствующих в рукописях писателя. Тем более необходима новая модель генеративной поэтики, которая помогла бы правильному прочтению и описанию черновых записей писателя как текстов на языке, требующем специфического подхода и новых средств метаописания.

Вербально-иконические тексты в рукописях писателя являют собой вариант искусственного языка, лексика которого образована предметно-мотивированными знаками. Этот язык предназначен исключительно для автокоммуникации, играет в творческом процессе писателя подсобную, буферную роль, являясь своего рода инструментом, позволяющим переводить значения, образующиеся во внутреннем поле «избытка видения» писателя, в коммуникативно-вербальную парадигму. Здесь проявляется важная особенность этого языка: в его основании лежит механизм автодиалога, «внутренней речи» (Л.С. Выготский), и потому он служит творческим целям писателя постольку, поскольку способен особенно эффективно

функционировать как генератор новых смыслов, помогая переводить смысловые комплексы, образующиеся в процессе «внутренней речи» в сознании писателя, на язык диалога с «внешним» миром. Разумеется, происходит очевидное ограничение актуализации значения, то есть сдвига относительно «внутренней формы слова». Во внешнем коммуникативном языке рождается характерная избыточность, которая оказывается чем-то вроде языкового компромисса между непереводимым «внутренним языком» писателя и хорошо переводимым, но неспособным генерировать новые значения естественным коммуникативным языком.

Для исследователя графики в рукописях писателя принципиально важно, что художественная форма, рожденная с помощью такого буферного идеографического языка (вне зависимости от его формально-изобразительных характеристик — речь идет об условно «хороших» и «плохих» рисунках писателя), всегда несет в себе определенные свойства этого языка. Другими словами, если писатель в процессе творческой работы что-то рисовал, то эти рисунки обязательно несут в себе семантику и специфические смысловые связи, которые отливались затем в художественную форму законченного произведения. Писатели создают разные художественные миры, используют различные идеографические системы, исходят из различных точек зрения на мир, однако возможно, что качество отношения «художественная форма имярек»/«рисуночное письмо имярек» является константой, меняясь лишь количественно. Становится очевидно, что рисунки в рукописях писателя являются основным источником для изучения того, как иконическая лексема «внутренней речи» обретает свойства художественного знака, как идеографические записи писателя обращаются в художественную форму. А если это так, то здесь возможно построение типологических рядов и допустимо поставить вопрос о создании основ грамматики идеографического языка, равно как и о личных идеографических диалектах разных писателей. Попробуем найти некоторые закономерности этой грамматики и синтактики идеографического языка писателя.

Среди многообразных форм, присутствующих в графическом слое рукописей разных писателей, можно встретить изображения деревьев, лодок, зданий, планов квартир, архитектурных деталей, предметов быта и др. Этот чрезвычайно

интересный материал является основой для изучения предметной сферы художественного мира писателя. Однако наиболее привлекательным материалом для исследователей традиционно были портретные рисунки писателя, и это не случайно: в христианской культуре Нового времени именно лицо человека является самым важным, универсальным знаком его индивидуального бытия[1], часто обозначая все человека и его внутренний мир.

Изображения человека в рукописях многих писателей — это, как правило, изображения лиц (или голов). Известно, что практически все портретные рисунки А.С. Пушкина выполнены в профиль, очень немногие — анфас. Почти все портретные рисунки Достоевского выполнены анфас, профильные изображения довольно редки. Иконографические отождествления, из которых состоит подавляющая часть текстов, описывающих графику «рисующих писателей», в этом вопросе мало что объясняют: лица самых разных людей присутствуют в творческих рукописях писателя, и найти какие-либо объяснения этому очень трудно. С другой стороны, трудно удовлетвориться сентенцией типа «вот в этом-то и заключается отличие Пушкина и Достоевского», особенно, если мы действительно считаем существование идеографического языка творческой рукописи реальностью, а не мифом. Появление профильного изображения или изображения анфас явно подчиняется какой-то закономерности, поняв которую, возможно, мы сможем получить совершенно новую и очень важную информацию о, казалось бы, давно известных рисунках того или иного писателя. Для того чтобы правильно подойти к этому вопросу, нужно найти отношение между лицом и окружающей его реальностью, а данном случае — художественным миром произведения.

Вопрос о специфике формы художественного произведения естественным образом связан с проблемой внутренней формы пространственно-временнóй реальности, изображенной писателем. Основное направление деятельности человека

---

[1] Ср.: «Ясно, что при определяющем значении категории ДРУГОГО в созидании идеи человека будет преобладать эстетическая и положительная оценка ТЕЛА: человек воплощен и живописно-пластически значителен, внутреннее же тело примыкает к внешнему, отражая его ценность, освещаясь им» (*Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 49).

Нового времени — преобразование окружающего пространства — собственно, в этом и заключается смысл любой формы культурного строительства; такова же, по сути, и работа писателя. Свойства реальности действительно определяются отношением между пространством, наполняющими его вещами и определенной, вмонтированной точкой зрения на него, связанной с героем и/или повествователем. Любое изображение, вольно или невольно, формулирует пространственную модель и одновременно точку зрения на окружающее пространство — возможно, здесь и кроется объяснение феномена рисующего ребенка, который постигает (называя) с помощью иконических знаков окружающий мир. Как доказал Л.С. Выготский, между рисованием ребенка, архаическим человеком в дописьменную эру и рисующим писателем существует нечто общее — попытка связать воедино Мироздание и Мое отношение к нему (точку зрения на него)[2]. Изображение во всех трех случаях является не столько «отражением мира», сколько формулированием определенной точки зрения, связанной с конкретной индивидуальностью.

Если набор определенных пространственно-художественных форм («хронотопов») в творчестве писателя не является простой случайностью и поддается типологизации, то не будет слишком смелым предположение и о том, что возможна параллельная типология форм организации пространства в рисунках писателя, где определенная форма пространства также не есть случайность. Тем самым можно поставить вопрос о возможности создания определенной типологии пространственных форм портретных рисунков писателя, с выяснением специфического набора «частей речи» в идеографическом тексте писателя.

Выражение специфики отношения той или иной точки зрения на мир называется ракурсом. То есть для художника практически единственный способ обозначить изменение отношения одной вещи (существа) к другой вещи (другому существу) — это изменить их позицию (взаиморасположение) относительно общей для них оси координат. Такого рода системой координат, обеспечивающей изменение взаимного положения элементов в художественной системе,

---

[2] *Выготский Л.С.* Мышление и речь // Выготский Л.С. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. М., 1982. С. 139–141.

оказывается система ценностей, которая обычно обозначается рядом второстепенных героев, специфическим предметным миром и специфической топографией (то, что мы называем «семантическим полем»). Главный герой как основной действователь нарушает сложившееся семантическое поле, переходит его границу, в ряде случаев — разрушает его, тем самым обеспечивая возможность существования сюжета произведения.

Таким образом, сама возможность передачи эстетической информации в художественном тексте связана с необходимостью создания модели пространства, а затем расположения внутри этого пространства определенного угла, резко актуализирующего его информационные ресурсы. Отсюда ясно, что художественное пространство обязательно должно обладать кривизной, именно она и делает художественную пространственную модель источником информации. Как показал П.А. Флоренский, в пределах евклидовой модели пространства, изотропного и принципиально бесконечного, любые повороты вещей и существ относительно друг друга не несут никакой информации — система координат здесь оказывается независимой от индивидуальной точки зрения, она догматически незыблема и принципиально нерушима[3]. Если нет искривления пространственного поля — нет и информации, поэтому евклидова пространственная система обладает нулевым уровнем информативности. В эйнштейновской пространственной модели («четырехмерном Континууме») ситуация меняется: ничего абсолютно незыблемого и принципиально статичного здесь нет, поэтому любой участок пространства обладает определенной степенью кривизны: взаимное пространственное и энергетическое отношение вещей (существ) определяет свойства окружающего пространства и течение времени. Любая точка «внутри» принципиально зависима от точки «вовне» — и наоборот. Это распространяется и на свойства художественного пространства, которое моделируется писателем в его черновых рукописях. Вот почему столь важно изучение форм внеположенности, представленных в рисунках писателей, — они суть формы рождающегося художественного пространства, параметры которого задаются во взаимном отношении «я», «ты» и «он» друг к другу.

---

[3] См.: *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

Литературный герой создается писателем как выражение определенной, специфической точки зрения на мир, подчиняющей себе все окружение героя. Вопрос, что созидается первым — точка зрения героя или окружающий его художественный мир, теряет свой смысл, так как одно не может существовать без другого; здесь обнаруживаются эвристические ресурсы знаменитого вопроса о том, что было раньше — курица или яйцо. То есть художественный мир вырастает из точки зрения на него постольку, поскольку точка зрения на этот мир обеспечивается его бытием. Художественная форма вырастает из личной точки зрения писателя на мир, которая актуализируется, пространственно отдаляется от писателя, для того чтобы воплотиться в «другом я», то есть в личности литературного героя. Основным инструментом такого отделения «я героя» от своего личного «я» для Достоевского был портретный рисунок.

При изучении свойств портретных рисунков писателей особое значение приобретает изучение угла «поворота» изображенного лица относительно поверхности листа бумаги (точка отсчета, естественно, принимается как лежащая на перпендикуляре от центра поверхности страницы). Предположим, продолжая мысль П.А. Флоренского[4], что определенный набор типовых положений тела человека в пространстве (относительно нашего взгляда на него) описывается положением фронтальным (анфас), боковым (профиль) и со спины (обозначим это словосочетанием «спинной поворот»). Нельзя не заметить, что эти три типичные позы находят свою параллель в языке, в грамматических категориях лица — «я» (фронтальный ракурс), «ты» (вид сбоку, или «профиль»), «он» (спинной поворот). Этот характерный набор определил не только свойства организации пространства в культуре Нового времени, но и стал основным смыслопорождающим механизмом, в том числе и в том поиске нового смысла, который предпринимал писатель, рисуя лицо задуманного им литературного героя или обдумывая судьбу его прототипа. Возникающая при этом изобразительная форма каждый раз была далеко не случайной: кругозор и окружение героя формируются, как уже говорилось, одновременно, однако стиль творческого мышления того или иного писателя заставляет его выбирать один из двух вариантов: либо окружение — мир, в котором нужно «поселить» героя, либо кругозор — точка зрения героя на

---

[4] См.: *Флоренский П.А.* Указ. соч. С. 151–152.

мир, наполненный вещами и существами. В чем же принципиальная разница между тремя базовыми ракурсами писательской «точки зрения» и формирующимися в рисунке ракурсами отношения к реальности?

Категория «я» (анфас) обладает свойством неподвижности, это своего рода исходная точка повествования, еще не получившая движения, не превратившаяся в линию сюжета. Именно поэтому Достоевский рисовал лица своих героев только анфас, внимательно вглядываясь в них, ища физиономические описания тех свойств их характера, которые помогут обеспечить искомую художественную форму. В случае анфаса «миром», в который смотрит герой, оказывается сам писатель, именно он обеспечивает своим бытием и своим лицом возможность воплощения рождающемуся новому человеку, готовому включиться в окружающий мир.

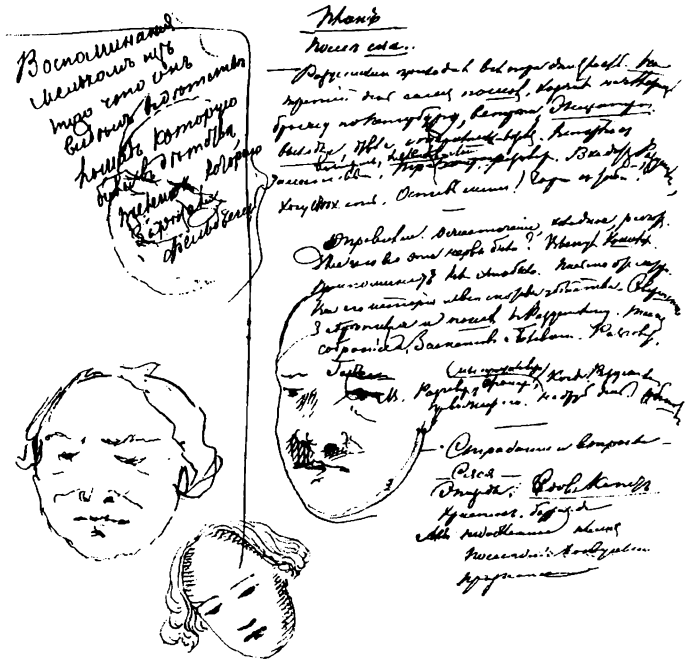
Характерно, что и Достоевский и Пушкин искали этого нового деятеля бытия, анализируя собственные черты (род автопортрета), и за счет этого образовывались новые позиции, новые ракурсы отношения к реальности: Пушкин–Вольтер или Достоевский–Наполеон. Этот процесс постановки себя в новое отношение к реальности как средство формирования нового литературного героя, переведенный на язык портретного рисунка, создавал совершенно неизбежный в таком случае эффект автобиографичности.

Так, рисунки писателя, где он критически осмысляет свою внешность — например, многочисленные автопортреты А.С. Пушкина, — это не столько взгляд на себя со стороны, сколько попытка вывести за пределы своего «я» новое, несвойственное своему личному «я» бытие: писатель выносит свою точку зрения на мир за телесные пределы себя самого, и сама попытка такого рода рождает и новое лицо, и новый мир — будущую форму художественного произведения[5].

На л. 94 «третьей записной тетради Достоевского» изображен Родион Раскольников, а также его мать и сестра как основные действующие лица первой главы романа. Рядом — план романа «Преступление и наказание», где в трех абзацах текста описываются три задуманные части романа (в то время

---

[5] Бахтин пишет об этом: «Взглянув на себя глазами другого, мы в жизни снова всегда возвращаемся в себя самих, и последнее, как бы резюмирующее событие совершается в нас в категориях собственной жизни» (*Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности... С. 17).

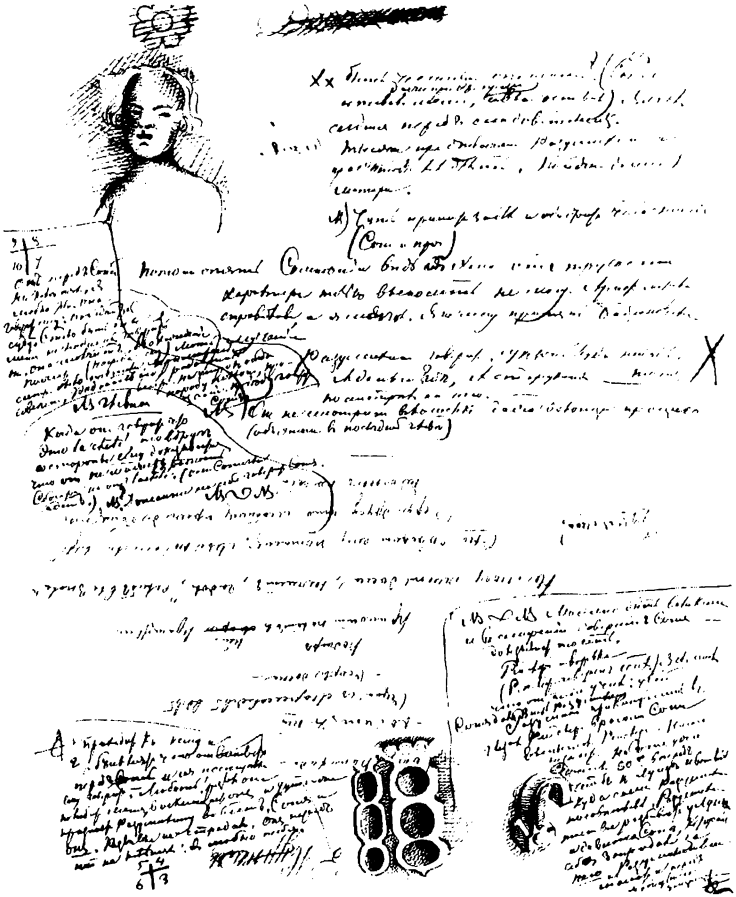


Ф.М. Достоевский. Страница «Записной тетради 1864–1865 гг.»: первоначальный план трех частей романа «Преступление и наказание», портреты главных героев романа — Раскольникова, его матери и сестры (РГАЛИ, Москва)

еще мыслимого как повесть «Исповедь преступника»). С помощью изображения своего героя анфас Достоевский ставит его перед собой в качестве равноправного участника диалога и одновременно в позицию — один на один с миром, где ему предстоит жить и страдать, рождая сюжет и смысл произведения. Разработка эпизода, где Раскольников признается Соне Мармеладовой в убийстве старухи-процентщицы и ее сестры Лизаветы, требует изображения лица Сони анфас. Обратим внимание на тени за спиной героини (на столе перед ней стоит свеча), розан («нимб») над ее головой, а также встревоженное выражение ее лица. Записи справа и внизу — набросок беседы Раскольникова и Сони, разворачивающие этот эпизод во времени. Попытка физиогномического осмысления «лица идеи» главного героя романа «Идиот» (первой редакции, где центре повествования находился герой-антипод князя Мышкина) потребовала усилий по формированию идеографического знака этой идеи, выраженного соответствующей портретной зарисовкой.

Другое дело, когда возникает рисунок в профиль, в этом случае смысловой акцент делается не на категорию «я», но на категорию «ты»: не случайно, что Достоевский рисовал в профиль чаще всего известных ему современников, исторических лиц, прототипов своих героев, например брата М.М. Достоевского, И.С. Тургенева. Обратим внимание на то, что если Тургенев 1860-х гг. (изображение внизу слева) дается в профиль, как лицо исторически действительное, то несколько портретов молодого Тургенева, 1840-х гг., времени, когда писатели познакомились, формируются по законам идеографической гипотезы, подчиняясь параметрам рисунка-предположения. В этой композиции «лицо идеи» Тургенева расслаивается на безусловно принятого, положительного Тургенева-Колосова и современного Тургенева, автора «Дыма», вызвавшего отрицательную реакцию Достоевского. Не случайно, портрет «молодого Тургенева» справа внизу он начинает поворачивать на три четверти, пытаясь осмыслить героя Тургенева Колосова и облик его создателя как одно лицо. Похожего типа рисунок в три четверти мы видим в изображении Сервантеса-Дон-Кихота, сделанном в его «записной тетради» в 1860-е гг.

Таким образом, если «я» (анфас) — это абсолютное лицо, находящееся в центре Вселенной, двигающее всем мирозданием, обозначение незыблемого центра личного бытия человека, то «ты» (профиль) — это история, мир в движении, направление которого не от «я» к «ты», но как бы мимо меня, рядом со мной,



Ф.М. Достоевский. Черновые записи и рисунки к роману «Преступление и наказание»: разработка сцены признания Раскольникова Соне в убийстве старухи-процентщицы (РГАЛИ, Москва)

от «ты» к «он». Это — воплощение смещения точки, формирующее время. «Ты» и профиль связаны с формированием или констатацией времени героя; «я» — с формированием или констатацией точки отсчета, с помощью которой пространство может быть воспринято и интерпретировано. Если в «я» очевидна самодовлеющая полнота индивидуального лица, то в «ты» — процесс движения, кинетическая энергия происходящего на наших глазах сдвига, формирующего новый смысл. Если «я», при отсутствии времени, фиксирует идею бессмертия человеческой индивидуальности (личное «я» не переживает факта собственной смерти), то «ты» указывает на факт смерти, ведь смерть переживается человеком только как смерть ДРУГОГО.

Рисунки анфас обозначают вечного, но обездвиженного в мироздании человека; портрет в профиль обозначает человека в движении, во времени, человека-линию и тем самым непреложную конечность его земного пути. Основная проблема здесь в том, что профиль соединяет человека с миром и губит его, а анфас фиксирует вечность «я», но оставляет его в онтологическом одиночестве и лишает «другого». Флоренский пишет:

> Совершенство, святость, мудрость, вообще завершенное состояние личности не приемлется людьми нового времени потому, что оно требует себе либо «да, да», либо «нет, нет». Искание истины новый человек предпочитает истине и методологию — достигнутому знанию[6].

Уклончивость и субъективность профиля выдают человека Нового времени, потерявшего свое «знание» и усомнившегося во всем, замкнутого на «общественном», при отказе от ценности своего «лика» и в предпочтении «личности» («я» в восприятии другим):

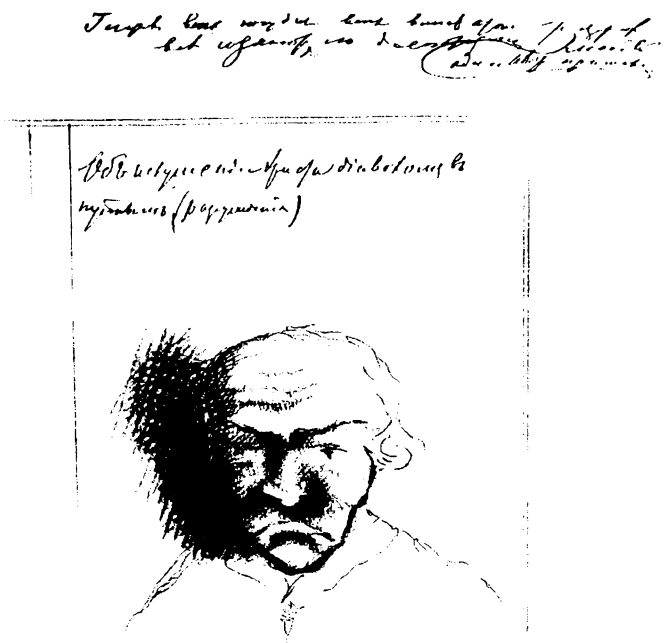
> Новому человеку ... Важно не совершенное ... а любоваться самим собой, своими тонкими душевными переживаниями, которым истина служит лишь предлогом и возбудителем[7].

С другой стороны, именно «он» несет с собой мысль о принципиальной возможности другого пространства, лежащего за пределами художественного мира, — мысль крамольную и очень трудную, так как именно отграничивание и структу-

---

[6] *Флоренский П.А.* Указ. соч. С. 172.

[7] Там же.



Ф.М. Достоевский. Записная тетрадь 1867–1868 г.: черновые записи к роману «Идиот», портретный набросок Достоевского, представляющий собой попытку физиономического изучения лица главного героя (первая редакция романа) (РГАЛИ, Москва)

рирование внутреннего пространства произведения и составляют одну из самых существенных задач писателя.

Если представление о художественном мире как «ином пространстве» не выглядит для современного человека как нечто трудное, то попытка сформулировать иное пространство изнутри формирующегося художественного мира — задача сложная. Категория «он» («спинной поворот») формирует мысль о конечности не только одного человека, но о конечности Вселенной, это идея эсхатологическая, воплощение апокалипсиса. Проницательно замечает опять же Флоренский:

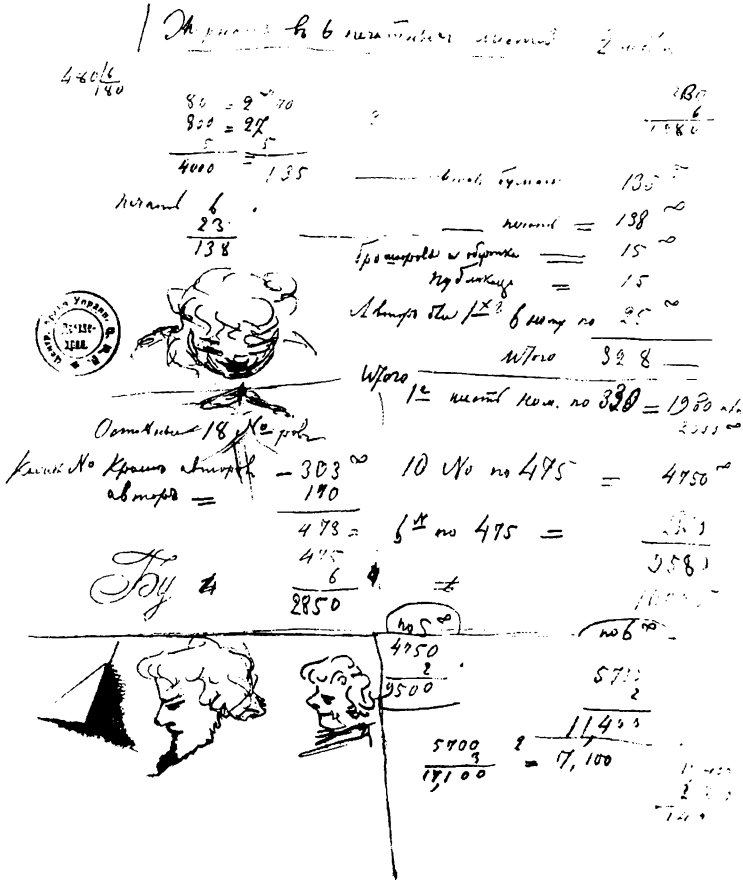
> И потому заранее возвещается бесцельность и бесплодность этого непрекращающегося томительного странствия по беспредельным мирам, везде одинаково неудовлетворяющимся. Будет ли этот странник называться Фаустом..., Дон Жуаном или Вечным Жидом, все равно это один и тот же человек перспективы... Произведение же такого духа покажет бытие как перспективную дыру, то есть как уход в беспредельное пространство, объединяемое лишь точкой схода...[8]

Поэтому третье лицо — «он», сдвигающийся в другую плоскость в «спинном повороте», уходящий прочь, — явление чрезвычайно редкое в рисунках писателя. Возможно, что таким исключением, связанным с формированием категории «он» в рукописи романа «Евгений Онегин», является изображение «уходящей Татьяны». У Достоевского такого рода явлений нет, как нет альтернативы двум основным позициям художественного мира — кругозору и окружению литературного героя.

Таким образом выясняется связь, которая существует между вещью или существом и его наименованием: «Я» выражает собой интенцию собственного имени и законы личности, «Ты» (профиль) — имя нарицательное, несущее общественно-культурные нормы. Обратим в связи с этим внимание на то, как напряженно работал Достоевский над осмыслением личных имен, связанных с задуманной темой. Около 2000 каллиграфических записей сделаны им в процессе осмысления имен персонажей и их прототипов, названий географических пунктов, литературных произведений и пр. «Каллиграфия» Достоевского — это графически осмысленные имена собственные. «Каллиграфия» Достоевского — это слово, повернутое к нам анфас, для актуализации его возможной связи с истиной.

---

[8] *Флоренский П.А.* Указ. соч. С. 151–152.



Ф.М. Достоевский. Записная тетрадь, содержащая записи к роману «Преступление и наказание» и технические расчеты очередного номера журнала «Эпоха» (1864–1865 гг.). Внизу слева – профильный портрет Михаила Михайловича Достоевского, брата писателя (РГАЛИ, Москва)

Другим важным фактором формирования смысловой оси «я»/«ты» — «анфас/профиль» — «кругозор/окружение» является физическая определенность самого процесса рисования. Точка зрения статичного «я», лишенного времени, онтологически связана с плоскостью, моделью которой для рисующего писателя становится тетрадный лист. Сама форма листа и его размеры оказывали влияние на размер рисунка Достоевского — на чистом листе он всегда создавал в его центре портретный рисунок 6–7 см в диаметре, если рисовал на странице, уже ограниченной другими рисунками и текстом, возникал рисунок малого формата, 3–4 см в диаметре. Эта удивительная закономерность доказывает, что писатель воспринимал лист своей тетради не как простое «место» для рисования, но как моделирующий бытийный фактор, пространственные границы которого определялись границами тетрадной страницы.

«Ты» оказывается связанным с трехмерным миром, где к двум осям координат прибавляется третья — время. Изображение в профиль — своего рода метафора движущегося объемного мира, так же как изображение анфас передает мысль о созерцании этого мира изнутри индивидуального «избытка видения». Телесное освещено категорией «другого» («ты»), духовное — категорией «я»[9], наружность человека М.М. Бахтин определял как «здесь-и-теперь-бытие»[10]. Поэтому «ты» выдает наличие вокруг субъекта окружающего мира, в то время как «я» свидетельствует лишь о возможности его обрести — увидеть, но для этого нужно повернуться по стреле времени в профиль.

Нельзя сказать, что эти свойства характерны только для рисунков писателя — обратим внимание на то, что и в русской иконе отрицательные персонажи (например, палачи в сценах мучительства христиан) изображаются в профиль, а святые, как правило, анфас. Здесь также с «я»-анфас связана категория вечности, незыблемой прочности Мироздания (Царство Небесное); с «ты»-профилем — категория временности, бренности, случайности и конечности земного бытия человека (этот мир); не случайно, что, изображая в своих рукописях черта, Достоевский показал его в профиль, а «старца» рисовал анфас[11].

---

[9] См.: *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 62.

[10] *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности... С. 39.

[11] П.А. Флоренский обращает наше внимание на то, что на монетах всех стран и континентов нет ни одного изображения лица анфас — только

Ф.М. Достоевский. Страница записной тетради,
предположительно 1867 г. Изображение Тургенева середины 1860-х гг.
окружают четыре наброска «молодого Тургенева» (РГАЛИ, Москва)

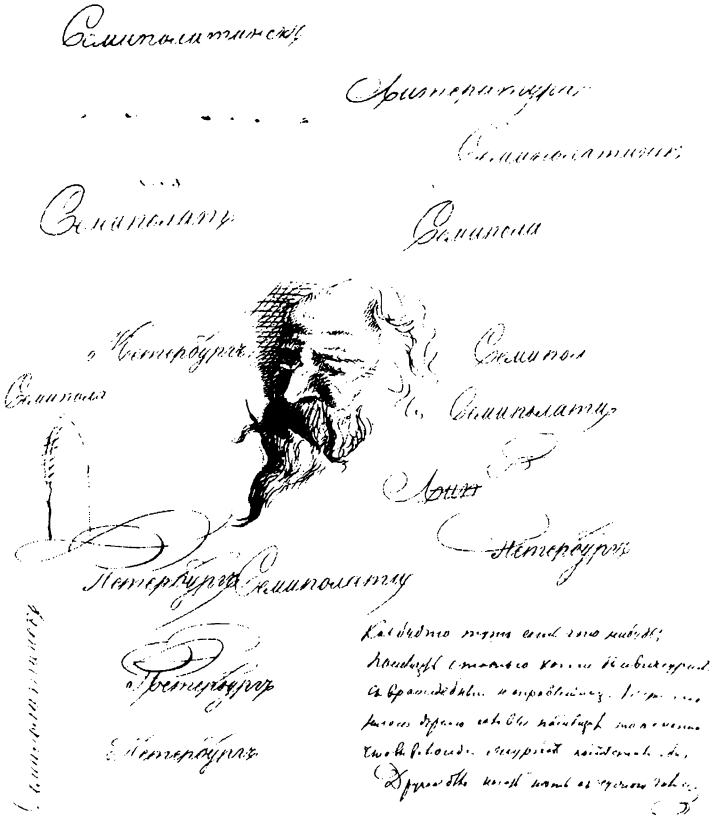
Названные выше пути исследования категории лица в портретных рисунках, сделанных писателями в процессе творчества, разумеется, не могут рассматриваться изолированно от параллельного изучения грамматико-поэтической категории лица, как она сформирована в окончательном тексте произведения на лексико-грамматическом уровне. Необходимо также изучение грамматики позы (взаимного положения тел) в художественном тексте. Такого рода комплексное изучение может дать совершенно новую информацию о, казалось бы, давно изученном материале — причем не только в отношении более полного прочтения «портретной графики писателей», но и для нужд генеративной эстетики, с целью прояснения темных мест в истории создания того или иного произведения.

* * *

Чаще всего под изданием рукописного фонда писателя понимается книжная публикация его черновых (вербальных) текстов. Рисунки и другие нестандартные текстовые образования обычно занимают здесь второстепенное место, рассматриваются как некие случайные явления или «иллюстрации». Это, конечно, неверно, ведь иллюстрации являются переводом в графико-изобразительную форму уже законченных словесных форм, в то время как рисунки, сделанные писателем в процессе написания произведения, занимают позицию прямо противоположную.

Вторая проблема — очевидная исчерпанность бумажной формы издания, которая не в состоянии решить многие задачи. Нужны новые текстологические принципы и новые технические средства публикации рукописей писателя. Нельзя допустить, чтобы публикация идеографических записей писателя грубо искажала информацию, необходимую исследователю. По мере совершенствования компьютерной техники возникают формы хранения и обработки информации, значительно превосходящие возможности исследователя, который, к примеру, сидит в архиве и листает оригиналы рукописей. В конце концов, становится ясно, что новая текстология — понимаемая как изучение творческого процесса, приведшего к созданию того или иного произведения, — обязана учитывать все виды письма, присутствующего в рукописи писателя.

в профиль, по-видимому, мы имеем дело с законом, который не знает культурных границ (*Флоренский П.А.* Указ. соч. С. 168).



Ф.М. Достоевский. Записная тетрадь 1864–1865 гг.:
изображение М. Сервантеса, окруженное каллиграфическими записями
«Литература», «Семипалатинск» и «Петербург» (РГАЛИ, Москва)

Такого рода издания рукописей писателя совсем не обязательно должны быть сделаны традиционным способом, в виде факсимильных изданий на бумаге или даже на пластике. Гораздо более эффективно издание рукописей писателя в цифровой форме, в виде CD или DVD мультимедийного альбома. Современные способы копирования (например, цифровая съемка) позволяют избежать порчи объекта съемки, свести к минимуму потери информации при копировании, дают возможность обеспечить высокое разрешение, насущно необходимое для нужд исследовательской работы. Высокое разрешение (более 1200 пикселей) и съемка в цвете позволят по-новому поставить и решить многие текстологические вопросы, никаким другим образом не решаемые.

Разработанная нами в 1992 г. программа сохранения и научно-текстологической обработки рукописей писателей «Рукописное наследие» (см. приложение к настоящей статье) к сегодняшнему дню отнюдь не устарела, но по мере успешного развития компьютерной техники обретает все большую актуальность[12].

Первый шаг к осуществлению проекта был сделан в 1999 г. с помощью создания компьютерного альбома «Рисунки в рукописях Ф.М. Достоевского к роману „Преступление и наказание“», где впервые, усилиями автора этих строк и программистов фирмы «Альт-Софт» (Санкт-Петербург), была создана компьютерная программа, предназначенная для изучения рисунков в рукописях писателя. В альбом вошли все портретные рисунки, сделанные Достоевским во время работы над произведением. Структура альбома определялась четырьмя слоями информации, которая предлагалась пользователю:

---

[12] Научно-издательская программа «Рукописное наследие» была разработана в 1992 г. в рамках научно-издательских программ Международного благотворительного фонда спасения Петербурга-Ленинграда, под председательством А.А. Собчака и при участии акад. Д.С. Лихачева, активно поддерживавшего программу и написавшего десятки писем в ее поддержку. В 1993 г. к программе был подключен Форум лидеров бизнеса под эгидой принца Чарльза, сначала — в лице представителя Форума в России госпожи Сюзан Кози, затем секретаря принца Чарльза сэра Роберта Дэвиса и руководителя Форума сэра Эрнста Холла, после этого — и самого принца Чарльза, которые посетили Пушкинский Дом и согласились выделить средства для создания цифрового архива ИРЛИ РАН. Затем, однако, цель использования денег была изменена, и средства были направлены на издание факсимиле записных тетрадей А.С. Пушкина.

— факсимиле страницы, на которой расположен рисунок писателя;

— макет страницы, где при сохранении рисунков и других идеографических знаков вербальные тексты переведены в текстовый набор, позволяющий легко читать рукописный текст, расположение слов в пространстве страницы точно сохраняется;

— рисунки, выделенные в самостоятельный информационный слой, что позволяет ставить их рядом, сравнивать, накладывать друг на друга, увеличивать, уменьшать и пр.;

— описание роли и значения, которые имело рисование в жизни и творчестве писателя.

Альбом предполагает активную работу пользователя с материалом, предусматривает возможность «закладок», введения своего текста в примечание к рисункам, произвольную перестановку материала внутри «списков» и «реестров», имеет обширный «help», который подробно разъясняет пользователю, как обращаться с программой, а также содержит справочный материал, комментарии и объяснения, связанные с той или иной страницей рукописи. Можно запустить демонстрационный режим, превращающий альбом в нечто вроде видеофильма, который идет от начала до конца в автоматическом режиме. Изданный на средства фонда «Открытое общество» в количестве 100 экземпляров, компьютерный альбом поступил в библиотеки и научные учреждения Петербурга, Москвы и других городов России.

Этот скромный пилотный проект, разумеется, не выполнил до конца ни одной из задач, связанных с перспективами создания цифрового научно-исследовательского архива. Конечно, возможности активной работы исследователя с рукописями писателя в альбоме пока очень ограничены, цифровые копии сделаны с недостаточно высоким разрешением, само количество рукописного материала слишком мало, чтобы стать базой для серьезной исследовательской работы.

Однако альбом «Рисунки в рукописях Ф.М. Достоевского» стал стартовой площадкой для накопления опыта по созданию компьютерных программ, предназначенных для изучения рукописных материалов писателей, показав реальность и перспективность проекта, эффективность принятых технических и текстологических решений и, главное, всю его сложность. Здесь обозначились горизонты научных и технических

проблем, которые неизбежно нужно будет решать в будущем при создании новых компьютерных исследовательских программ, предназначенных для изучения графики в рукописях писателя, а также того сложнейшего объекта изучения, который мы называем «поэтика рукописи».

Приложение

Программа создания цифрового архива рукописей А.С. Пушкина «Рукописное наследие»

Общая задача:

Цифровая запись факсимиле пушкинских рукописей объемом около 12 000 листов формата 22,0×33,0 см, в цвете, с максимальной точностью и разрешением не менее 1200 пикселей, в масштабе 1:1, с последующим хранением на цифровых носителях (DVD, CD или на винчестере компьютера), необходимость одновременного хранения нескольких копий диктуется соображениями безопасности. При соприкосновении со светом, изменении влажности и под воздействием других неблагоприятных факторов рукописи А.С. Пушкина неизбежно разрушаются. Самое бережное переворачивание страниц его тетрадей вызывает необратимые изменения в структуре бумаги и плотности чернильных и карандашных линий рукописей. Такого рода запись позволит избежать потерь информации, неизбежных при хранении бумажных оригиналов.

Возможные результаты:

— собрать и навечно зафиксировать страницы пушкинского рукописного наследия, остановив тем самым процесс потери информации, сопровождающий ухудшение их материального состояния, неизбежное при любом, самом бережном хранении (при продолжении такого же как сегодня интенсивного обращения исследователей к рукописному фонду А.С. Пушкина уже через 100–150 лет цифровая копия будет лучше оригинала);

— продвинуть на качественно новый научно-технический уровень методику обработки пушкинских рукописей — как графических, так и вербальных текстов; заново, с использованием новых технических средств атрибутировать автографы поэта; собранная информация может эффективно обрабаты-

ваться компьютерными программами, уже существующими в настоящее время в мире, принципиально возможно и создание специальных программ. Например, с помощью сопоставления данных спектрального анализа чернил и бумаги можно будет по-новому представить себе последовательность и динамику заполнения страниц рукописи Пушкина, что предоставит большие возможности для уточнения других данных, касающихся творческого процесса поэта;

— создать новые возможности для популяризации наследия русской классической литературы в нашей стране и за рубежом с помощью видеофильмов, CD-альбомов, компьютерных программ, содержащих уникальную информацию о творческом процессе писателя; эти материалы могут быть предназначены для школ, библиотек, культурных центров в нашей стране и за рубежом;

— создать новые возможности для сбережения оригиналов рукописей А.С. Пушкина, которые могут быть помещены в специальные хранилища (например, в контейнеры с инертным газом) и сохранены для будущих поколений; цифровые копии могут использоваться сколь угодно долго и интенсивно, они легко передаются через компьютерные сети или в виде записи на диске, представляя исследователям всего мира совершенно уникальные возможности для изучения пушкинского рукописного наследия;

— заложить тем самым научно-методическую и техническую базу для создания цифрового рукописного фонда на базе Академии наук России, объединяющего в одном месте рукописи классиков русской литературы, рассеянные по архивам десятков стран, с целью их изучения и популяризации.

Решив проблему сохранности рукописей и, попутно, выводя текстологию на качественно новый уровень, реализация проекта «Рукописное наследие» поднимет престиж страны и роль русской культуры в мировом сообществе. Ясно, что речь идет не только о Пушкине, хотя, видимо, именно Пушкин заслуживал бы того, чтобы его рукописи оказались первым фондом хранения цифрового архива.

TEXTOLOGIE
ET PRATIQUE ÉDITORIALE
RENCONTRE ENTRE CHERCHEURS FRANÇAIS ET CHERCHEURS RUSSES

Actes du colloque
du 22 mars 2002

INSTITUT DE LITTÉRATURE MONDIALE,
ACADÉMIE DES SCIENCES
OBSERVATOIRE FRANCO-RUSSE EN SCIENCES SOCIALES
ET HUMAINES COLLÈGE UNIVERSITAIRE FRANÇAIS
(MOSCOU)

SOUS LA DIRECTION DE MICHEL DELON
ET KATIA DMITRIEVA

Проблемы текстологии и эдиционной практики
Опыт французских и российских исследователей

Материалы «круглого стола»
22 марта 2002 г.

Институт мировой литературы РАН,
Франко-российский центр общественных
и гуманитарных наук,
Французский университетский колледж
в Москве

Под общей редакцией Мишеля Делона
и Екатерины Дмитриевой

О · Г · И
Москва
2003