

# «МЕЖ НЕПОНЯТНОГО МАРАНЬЯ...»

## Диагноз рисовального свойства

Игорь Волгин

Рисунки Федора Достоевского. Автор вступит. статьи К. Баршт. Научно-художественное издание. — М.: «Воскресенье», 1998, 31 с.

**Д**ОМАШНИЙ доктор Достоевского (в 1840-х гг.) Яновский утверждал: его пациент оставил военную службу и предался литературным занятиям по причинам не столько писательского, сколько *рисовального* свойства. Ибо император Николай Павлович усмотрел в чертеже недавнего выпускника Инженерного училища некую архитектурную погрешность. (По одной из версий, она заключалась в отсутствии ворот на представленном молодым инженером проекте крепости.) Государь якобы наложил на ватмане нелицеприятную резолюцию: «Какой дурак это чертил», после чего адресату высочайшего вопрошения ничего не оставалось, как с горестью подать в отставку.

Не исключено, что автор «Бедных людей» сам придумал эту душераздирающую историю: он был склонен к мистификациям подобного рода. Но, возможно, император и впрямь не одобрил вызванных интеллигентской рассеянностью фортификационных химер. Во всяком случае, рисунки, которые встречаются в позднейших рукописях Достоевского, не содержат каких-либо крепостей, замков или тому подобных оборонительных сооружений. Зато в них в изобилии присутствует «готика» — набросанные легким («небрежным») пером арки, стрельчатые своды, витражи и другой, порою весьма причудливый «средневековый» декор. «...Большинство архитектурных «проектов» писателя, — замечает Константин Баршт, — неосуществимы в условиях земного тяготения и могут быть реализованы лишь в невесомости или, по крайней мере, на Луне». Точно так же, добавим, как и крепость, лишенная крепостных ворот. Или — что «ближе к тексту» — некоторые романские коллизии Достоевского, с трудом вообразимые в условиях «земного тяготения», но совершенно уместные в том художественном пространстве, которое в силу застарелой привычки мы числим по ведомству, именуемому фантастическим реализмом.

Когда в рукописях к «Бесам» (чей автор в годы ученья избрал темой своей курсовой работы Кельнский собор) знаки высокой готики «вдруг» дополняются элементами русских православных храмов или, того больше, готические детали вписываются в «образ» русской крестьянской избы, тут уж, конечно, нельзя не задать са-краментальным вопросом: а не являются ли такого рода эскизы осмысленным графическим действием, зримым воплощением давней идеи синтеза Запада и Востока, свидетельством широты и переимчивости русского духа, готового вместить в себя вселенскую гармонию и красоту — причем в самых диких и непонятных ее ипостасях?

В своих работах, посвященных рисункам Достоевского (а рецензируемый проспект как бы предваряет их будущее полное издание), Баршт упорно настаивает на внутренней закономерности появления этих изобразительных опытов в том или ином месте и в определенное время, на самой тесной привязке такого рода *идеографических записей* к сюжету и идейному замыслу конкретных произведений. Тезис этот, в общем, трудно опровергнуть. Вне всяких сомнений, расстреливавшему изображению «восковой персоны» Петра Великого приличнее возникнуть именно в черновиках «Преступления и наказания» (герой которого как бы становится жертвой «петровского периода» русской истории), нежели в малоидейной «Нечтоке Незвановой»: эта гипотеза выглядит тем основательнее, что



Изображение «странника» и «лицо идеи» главного героя романа «Братья Карамазовы». 1879 г.

ранние рукописи до нас не дошли. Да и так называемое «лицо идеи», запечатленное в набросках первой редакции романа «Идиот», скорее всего относится именно к проектируемому тексту. (Правда, в последнем случае следовало бы дополнить русско-англо-немецко-франкоязычные толкования под этими в высшей степени неблагоприятными (скажем даже олигофреническими) физиономиями указанием на то, что тут имеется в виду не князь Мышкин, а совсем другое лицо.) Очевидно, исследователь и добросовестный интерпретатор этих изображений абсолютно прав, когда трактует их *внутри* тесно обступающего их письменного контекста и прилагает порой титанические усилия, дабы сопрячь какое-нибудь многократно повторенное (отличным каллиграфическим почерком!) *Julius Cesar* или *Constantinople* с доминирующей идеей именно того, а не другого романа.

Все это так. И все-таки при всех положительных объяснениях так называемые «рисунки Достоевского» имеют тенденцию выламываться из строго предписанных им сю-

жетных и тематических гнезд. Так, вся готика «Бесов» без всякого ущерба для своего «литературного достоинства» может быть перенесена в рукопись «Идиота» или, скажем, «Братьев Карамазовых»: там для нее существует не менее благоприятный эстетический климат. Женские ножки уснащают пушкинские черновики на протяжении едва ли не всей его поэтической жизни: они вовсе не локализируются около известных стихотворных сюжетов.

*Пишу, и сердце не тоскует,  
Перо, забывшись, не рисует  
Близ неоконченных стихов  
Ни женских ножек, ни голов.*

«Перо, забывшись...» — это счастливое беспамятство, это *забытие пера* отнюдь не есть сон разума — тот, который, как известно, рождает чудовищ. Напротив, такое деятельное творческое бездействие дарует разуму уникальные (и от него самого сокрытые) возможности.

Конечно, гигантское количество пушкинских рисунков (они приближаются почти к двум тысячам и расположены более чем на девяносто страниц черновиков) не идет ни в

какое сравнение с довольно скромным графическим наследием Достоевского. (Остался всего один более или менее удачный его автопортрет — в отличие от десятков пушкинских.) Да и как *рисовальщик*, несмотря на свое специальное образование, автор «Бесов» значительно уступает автору «Медного всадника». Но для всякого художника слова (в данном случае этот школярский термин как нельзя кстати) приоритет текста неоспорим. И побудительные мотивы возникновения «предтекста» (или, если угодно, «сотекста»), каковым у Достоевского являются его «графические маргиналии», эти мотивы для большинства пишущих, как думается, довольно схожи.

*Поэт чертей рисует на полях,  
А может быть, ползучие  
растенья...*

*Не пишется, и ведает аллах,  
Сумеет ли дожидаться  
вдохновения!*

— свидетельствует Евгений Винокуров, исходя, конечно, из собственного поэтического опыта, который, впрочем, в этом отношении мало чем отличается от опыта общеписательского — мирового.

*Поэт рисует на полях чертей.  
Покуда суд да дело, чертит*

*сбоку,  
Налег на стол всей тяжестью  
локтей*

*И крепко языком уперся в щеку.  
Волнуется: придет ли?*

*Ерунда!..  
Но внутренне в смятенье.*

*Он рисует!  
А вдруг и впрямь уж больше  
никогда?..*

*Ну а пока поэт чертей рисует.*

Для Достоевского все его графические изыски — это тоже своего рода «черты на полях», хотя, возможно, в большинстве случаев и связанные с «ходом повествования».

Один из тех, кто впервые серьезно занялся рисунками Пушкина, Абрам Эфрос, приурочивал многие из них к так называемым творческим паузам — то есть, очевидно, к тем периодам лирической деятельности, когда «забывшееся перо» получает некоторую художественную автономность и, «как говорится, машинально» чертит в тетради Бог весть что. Недаром подавляющее большинство рисунков Достоевского находится в его записных тетрадях: там, где бесконечно варьируются предварительные наброски и планы, где существует ситуация неопределенности и где момент *выбора* играет решающую роль для судьбы произведения. Татьяна Цявловская замечает, что, когда Пушкин создает текст «лихорадочно», на одном дыхании, «в часы величайшей сосредоточенности мысли» («Клеопатра», «Борис Годунов» и т.д.), в рукописи не возникает ни единого изобразительного элемента. То же и Достоевский: во всем корпусе текстов к «Дневнику писателя» (который был видом *срочной* работы и где характер предварительных обдумываний глубоко отличен от творческих сомнений романиста) встречается только одно портретное изображение, в котором пытаются опознать Андрея Краевского (хотя, честно говоря, по нам, оно больше смахивает на Гоголя).

Разумеется, наша наука требует логики, систематики, упорядоченности, диссертационных (желательно) заключений. Но в случае с Достоевским (как, впрочем, и с Пушкиным) часто действуют причины иррациональные и не поддающиеся умозрительным толкованиям. «Пороманное» (в пределах рационально означенного поля) размещение рисунков Достоевского имеет, конечно, свои ученые преимущества. Но в то же время эти идеограммы могут быть без особого ущерба перенесены в любое место сотворенного Достоевским универсального «сверхтекста», ибо он, этот «сверхтекст», в каждой своей точке обладает всей суммой присущих ему значений. И тогда элемент случайности, означенной у Достоевского высокой степенью свободы, можно будет распространить и на его рисовальное мастерство. И вывести стрельчатые арки соборов в «Бесах» не столько из «идейного содержания» текста, сколько из «готического настроения», почему-то вдруг безотчетно овладевшего автором. В этом случае изящная каллиграфия — «*Moscoa*», «*St. Petersburg*», «*Roma*» или, положим, какой-нибудь «*Венецианский Маар*» — не будет рассматриваться как тайнопись хитроумного заешателя клавиш, а просто — как малая обыкновенная, понимаемая буквально проба пера. Ведь недаром герой «Идиота» в поисках хлеба начертал когда-то на толстом велевном листе: «Смирный игумен Пафнутий руку приложил».

Пушкин говорит об альбоме своего «добротного приятеля»:

*Он был иписан, ирисован  
Рукон Онегина кругом.  
Меж непонятного маранья  
Мелькали мысли, замечанья,  
Портреты, числа, имена,  
Да буквы, тайны письма...*

Не все «тайны письма» подлежат расшифровке. Оставим за автором «Карамазовых» хотя бы эту свободу.