

DOI: 10.24411/2308-8079-2019-00006

УДК 821.161.1:003

**«ОБОЛЬЩЕНИЕ ПИСЬМОМ»: ПАССАЖ О КАЛЛИГРАФИИ
ИЗ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»
В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ РАМКЕ ГРАММАТОЛОГИИ**

Лазаренко Л.В.

В статье рассматривается объективация социокультурных представлений индивида в минимальных, сингулярных графических единицах письма на материале пассажа из романа Ф.М. Достоевского «Идиот», вынесенного в название. Автор статьи размышляет о различных аспектах процесса, учитывая фикциональную природу исследуемого объекта. Рассуждение о монологе Мышкина очерчено теоретическими положениями грамматиологии, что позволило обратиться к проблеме концептуализации письма в этой области лингвистического и философско-лингвистического теоретизирования. Проведенный анализ подтвердил в ряду прочего, что письменный язык обладает собственным, не зависящим от устной речи, от конвенций естественного языка, ресурсом смыслопорождения – графикой, начертанием. Сама возможность «перевода» представлений в графическую образность шрифта указывает на сохранение фонетическим письмом семасиографических потенций, реализуемых истолкованиями (характер которых также интерпретируется автором) графической формы конкретного материального (онтического) письменного знака.

Ключевые слова: Достоевский, письмо, грамматиология, письменный язык, аллограф, графема, графическая образность, конструирование социального, АСТ (акторно-сетевая теория), семиотика.

**“SEDUCTION BY WRITING”: PASSAGE ABOUT CALLIGRAPHY
FROM THE FYODOR DOSTOYEVSKY’S NOVEL “THE IDIOT”
IN THE THEORETICAL FRAME OF GRAMMATOLOGY**

Lazarenko L.V.

The article explores the objectification of the sociocultural representations of the individual in the singular graphic units of writing on the material from the passage from F. Dostoevsky’s novel “The Idiot”, pronounced in the title of the article. The author of the article reflects various aspects of the process taking the fictional nature of the object under study into consideration. The reasoning about the Myshkin’s monologue outlined the theoretical principles of grammatology which allowed to address the problem of the writing conceptualization in this area of linguistic and philosophical-linguistic theorising. The analysis confirmed that the written language has its own, independent from oral speech and natural language conventions, meaning-generation resource, i.e. graphics, outline. The possibility of “translating” (as converting) mental representations into graphic imagery indicates the phonetic writing of semasiographic potencies realised by the interpretations (the nature of these interpretations is also interpreted by the author) of the graphic form of a specific material (ontic) sign.

Keywords: Dostoevsky, writing, grammatology, written language, allograph, grapheme, graphic imagery, construction of social, ANT (actor-network theory), semiotics.

Эпизод в романе Ф.М. Достоевского «Идиот», в котором главный герой романа князь Лев Николаевич Мышкин с воодушевлением рассуждает о каллиграфии, находится фактически в самом начале произведения – в сцене первой встречи князя и его «почти что не» родственника генерала Епанчина. Сюжетная мотивировка введения названного пассажа в текст вполне логична: возникшая как-то вдруг симпатия генерала Ивана Федоровича Епанчина к посетителю, состоящему в отдалённом родстве с его супругой, порождает стремление помочь оказавшемуся в затруднительном положении князю и найти

для того «нетрудное место», которое позволит заработать на «насущенный хлеб». Выяснение вопроса о способностях Мышкина заканчивается испытанием по каллиграфии, которое сам князь и инициирует, сопровождая демонстрацию образчиков воспроизведенных по памяти шрифтов эмоциональными и подробными комментариями.

Несмотря на всю вполне «литературно-реалистическую» социально-психологическую детерминированность момента: место переписчика (для чего может пригодиться каллиграфический почерк и способность к воспроизведению чужого текста, которой, как оказалось, обладает Мышкин) раздобыть для новоявленного родственника Епанчину труда не составит. Переписывание бумаг, вероятно, и есть то, к чему более всего может быть приспособлен молодой человек, страдающий эпилепсией и не получивший систематического образования; читателя не оставляет смутное предчувствие скрытых причин появления именно такого содержания сцены, такой степени ее детализации. Разумеется, нависает затекстовая тень над фрагментом и опыт самого Достоевского, и влияние Гоголя (вспомним Акакия Акакиевича Башмачкина), создавая почву для множества литературно-критических интерпретаций.

Традиционный литературоведческий анализ обычно использует «творимый» персонажем текст для того, чтобы проникнуть под эфемерную оболочку его, персонажа, тела, в атрибутируемое ему сознание, параллельно встраивая объяснительный дискурс в пространство эпистемы и стараясь удержать свой предмет внутри художественного мира как особой системы, образуемой некоторым порядком явлений, структурирующих фикциональное пространство художественного текста. Мы же попытаемся взглянуть на предмет монолога Мышкина как на самостоятельный объект и, встав на точку зрения персонажа как субъекта некоторой интеллектуальной позиции, транслируемой текстом, постараемся интерпретировать ее логику. Цели удержать исследуемые структуры в пространстве художественного вымысла данная статья не преследует, имея несколько иное устремление – в режиме микроанализа

рассмотреть заинтриговавший персонажа феномен каллиграфического письма в его конкретных репрезентациях. Иначе говоря, названный пассаж интересен нам не столько как повествование о герое, сколько как повествование героя о письме. Именно интуиции Мышкина о письме требуют обращения к грамматологии.

Находясь внутри теоретического поля исследований письма в его историческом развитии и представлений о письме (дискутирующих друг с другом, говорящих о письме с позиции философии или истории языка, или семиотики, или стилистики), следует отдавать отчет в том, что обращение к грамматологии как базису анализа имеет некоторые ограничения. Велик разрыв между письмом в его лингвистическом или философском смысле и ускользающим от читателя, фактически «отсутствующим» письмом, наличие которого удостоверяется только литературными персонажами – свидетелями с весьма сомнительным онтологическим статусом. Тем не менее, объект внимания в статье – именно это «невидимое» письмо, присутствие которого подтверждается другим текстом, другим письмом (самим романом). Письмо, монолог о котором, возможно, представляет не меньший интерес, чем оно само. Поэтому грамматология – не методологический базис, но теоретическое обрамление рассуждения, наряду с семиотикой.

Ситуация парадоксальна: речь идет о «невидимом» письме, цепочках начертаний, действительных для Гани Иволгина, князя Мышкина и генерала Епанчина, «видимых» ими. Читателю же остается иметь дело с впечатлением, образами аллографов, номинациями графем, которые не слишком тщательно описывает роман. Наша задача состоит в фиксации множественных переходов между системами и образами, представлениями и эмоциями, связанными с письмом, *переходов "внутри" письма и переходов между письмом внутри романа и письмом романа, переходов между интерпретациями письма внутри романа и вне романа*. Что объясняет предпочтительность использования в названии статьи термина «пассаж», который и в своих буквальных значениях, и в переносных, усвоенных отечественной традицией, отсылает к нужному

набору ассоциаций. Пассаж как переход между разными уровнями представлений о письме и внутри самого письма (*от англ., фр. passage – переход, коридор, переправа*) и отрывок из текста, эпизод.

Итак, наиважнейшее понятие – «письмо». С середины прошлого века термин «письмо» начинает часто использоваться в переносном, философском смысле. Письмо у Р. Барта – троп, называющий стиль, «почерк» литературной эпохи и пишущего индивида, разнообразные элементы формы, структуры, позволяющие отнести литературное «письмо» к тому или иному типу; «прото-письмо» (*archi-écriture*) Ж. Деррида (хотя Деррида в «Грамматологии» достаточно размышляет и о письме в его собственно лингвистическом смысле). Этому использованию предшествует и сопутствует традиция лингвистического и философско-лингвистического употребления термина, которая, впрочем, еще до конца не определилась с содержанием и, отчасти, с границами понятия. Абсолютным патриархом, вероятно, является «письмо» в экзистенциальном смысле, конкретное начертание, запись, графика, письмо до и без всякой теоретизации письма.

Причудливо сложные контуры понятие «письмо» приобретает в философском дискурсе XX в. Книга Ж. Деррида «О грамматологии» – труд, обращенный большей частью своих смыслов к письму: и как процессу и результату создания разнообразных форм графической статики, бытию начертаний-аллографов, письму «чувственному», «пространственному», и как системе инвариантов (развоплощенному теоретическим дискурсом «бытию» буквенного начертания), и как некой высшей форме (*archi-écriture*) (*прото-письму* в переводе Н.С. Автономовой).

Деррида выстраивает гипотезу о существовании главенствующего, все предопределяющего письма (письмо здесь аналогия) – различия, еще не погруженного в наличествование, описывая, как цепочка означиваний образует «след» – ускользающую неязыковую подложку, предшествующую и последующую всякому знаку как фактичности и всякому языку как системе знаков. Между первыми двумя смысловыми планами Деррида перемещается

почти незаметно, и различая, и не различая их, наслаивая друг на друга, удерживая в полях дескрипции и деконструкции то образ конкретно-чувственной графики наличествующего начертания, то представление о письменном знаке как инварианте всех его графических воплощений. Это письмо «... как нечто изображенное» [7, с. 132], «чувственное» (здесь угадывается первый образ письма) и письмо как «эмпирический факт», определивший «... всю нашу культуру и всю нашу науку, вовсе, не будучи обычным, рядовым явлением» [7, с. 148] (второй образ письма). Деррида не ставит цели безупречной артикуляции различия всех этих понятий письма, формируя переход от письма как конкретного бытия к письму как представлению, а затем, в результате ретроспективного метонимического сдвига, к «письму» как структуре становления любого смысла – «следу».

В лингвистике проблематизация права письма на «собственную теорию» насчитывает продолжительную историю, и дискуссия, хотя и не слишком бурная и гораздо более активная в середине XX в., нежели сегодня, все-таки еще не претендует на завершение. Так, В.А. Истрин, опираясь на выстраиваемую языкознанием со времен Ф. Соссюра логику, утверждает, что письмо – это «... дополнительное к звуковой речи средство общения, возникающее на базе языка, служащее главным образом для передачи речи на большие расстояния и для закрепления ее во времени и осуществляемое при помощи начертательных знаков или изображений, передающих, как правило, те или иные элементы речи – отдельные простейшие сообщения, слова, морфемы, слоги или звуки» [12, с. 13]. Несмотря на универсальность дефиниции, письмо здесь остается средством, механизмом, который используется устной речью. Подобный подход отчасти отражает погруженное глубоко во внутрь «коллективного лингвистического бессознательного» старое, как пишет Вл.А. Успенский, «... неуважение к графической, визуальной форме языка» [14, с. 605]. Графическая лингвистика (иначе – грамματοлогия) продолжает формировать свой предмет, который не зависимо от воли исследователей и декларируемых ими то более, то менее убедительно требований рассматривать

письмо как самостоятельную семиотическую систему – письменный язык, «оглядывается» на фонетическую систему, на устную речь [1; 3; 4]. Кажется, что письменный язык словно страдает внутренней раздвоенностью. С одной стороны, он независим и уже почти самодостаточен, с другой – он остается верен Соссюру, изгонявшему его за границы языкознания, абсолютно убежденному в его дополнительности и вторичности: «... предметом лингвистики является не слово звучащее и слово графическое в их совокупности, а исключительно звучащее слово» [13, с. 63].

В нашей статье термин «письмо» будет использоваться в нескольких значениях:

1. Письмо как самостоятельная семиотическая система – письменный язык, находящаяся в определенных отношениях с устной речью, с одной стороны, мышлением – с другой, реализуемая графически в текстах разных типов в элементах систем письма, отбираемых и комбинируемых в соответствии с нормами создания письменных текстов, закономерностями языка и прагматическими задачами.

2. Письмо как конкретная фактичность, актуализирующая материальные и социокультурные условия своего производства, представляющая собой видимые (реже – кинестетически воспринимаемые), конкретные комбинации графических элементов, более или менее индивидуально оформленные, отсылающие через цепочки посредников не только к звуковой речи, но и к определенным окказиональным смыслам и культурным, исторически обусловленным, контекстам. В этом значении письмо в наибольшей степени близко письму, изучаемому в палеографии – зрительному выражению «человеческой мысли на поверхностях» [15, с. 12].

Микроуровень данного письма – *аллографы* и их детали – конкретные дискретные графические начертания (стереотипные в печатной форме письменного языка и индивидуальные в рукописной). Ближе всего это представление к пониманию аллографа А.А. Зализняком: «... разнообразнейшие способы написания (или печати), скажем, строчного *a*,

различающиеся размером, наклоном, пропорциями, стилем, конфигурацией каких-то деталей, особенностями индивидуального почерка и т. д. образуют лишь аллографы данной графемы» [10, с. 137]. Большая же часть известных нам представлений об аллографе словно удерживает его над предметностью, вещностью письма. Логика научной дескрипции письма в этих случаях такова, что ни один из ее элементов не отсылает с определенностью к онтическому письму, которое не рассматривается в теоретических положениях о письме, полагаемое эмпирическим материалом, грубой вещественностью, не способной обрести адекватное представительство в теоретических эмпириях.

Вот, например, классическое определение аллографа: «Разновидность, данная конкретная манифестация графемы, а англ. <с> и <qu> – аллографы графемы, изображающей на письме фонему [к]; русск. <а> и <ая> – аллографы графемы, изображающей на письме фонему [А]» [2, с. 40], в котором «конкретный» не означает ни «реально существующий», ни «вещественно определённый» (как обычно толкуется данное слово в словарях), перенаправляя мысль с одного уровня абстрагирования на другой, скользя над референтом, если понимать под последним действительное письмо. Понятие аллографа как «манифестации графемы» аристократически возвышается над фактичностью письма, элементы которого остаются неопределёнными.

Мы же исходим из предположения, что в материи письма, данного нам эмпирически, мы имеем дело непосредственно с аллографами (в печатном тексте одного стиля – с сериями аллографа), которые в сознании соотносятся с некоторой графемой. Далее будем придерживаться представления об аллографах как конкретных начертаниях, отличающихся деталями, индивидуальной графикой и т.п., понимая аллограф как иконический знак, обладающий уникальной для рукописного письма и воспроизводимой для печатного письма вариативной графической формой, имеющий, помимо сингулярных, компоненты, воспринимаемые как типические, что позволяет ассоциировать его с определенным классом, называемым графемой. Типические компоненты некоторого множества аллографов, позволяющее

соотнести это множество с некоторой графемой (возможно и зеркальное – конститутивные компоненты образа графемы, обнаруживаемые в структуре аллографа), будем называть *графами*.

В индивидуальной графике аллографа, помимо структур графов, легко вычленимы элементы, которые не служат дифференциации соотносимых с аллографами графем и, видимо, никаким термином по этой причине в теории письма, которая, как и любая теория, занимается сведением «различий к тождествам» [6, с. 25], не обозначаются, оставаясь различиями в чистом виде. Очевидность этих различий делает невозможным их полное игнорирование, палеография констатирует их «присутствие», однако они образуют обширное «необобщаемое», которому удастся избежать теоретизации. В качестве примера: «Большая часть рукописей переписана крупным, небрежным полууставом <...> имеются образцы довольно четкого и профессионального полуустава <...>, часть рукописей написана размашистой скорописью с *большой вариативностью начерков* отдельных букв <...>. Это одни и те же начертания букв и одна система графики, но при этом, разумеется, *присутствуют индивидуальные отличия*» [9, с. 54-55]. Сами по себе индивидуальные элементы, различия, не отсылающие ни к периоду, ни к стилю, ни к традиции, не позволяющие интерпретировать себя в рамках существующих моделей, почти не становятся объектом палеографической науки и, тем более, лингвистики. Именно такие, чистые различия герой Достоевского рассматривает как знаки, природа которых аналогична природе языкового знака, делая их точкой приложения своих представлений о каллиграфическом письме.

Несмотря на заметные несовпадения в лингвистических представлениях о графемах и аллографах, важным объединяющим звеном является аналогия фонемы как класса звуков, между которыми возможны переходные позиции, и графемы как знака ряда бесконечно вариативных начертаний – аллографов, границы которого определяются только возможностью их идентификации как графических воплощений одной определенной графемы. Каждое графическое

отличие, деталь, уникальная вариация графа уже создает новый аллограф, который и является очередной «графической единицей» ряда. Класс звуков не коррелирует с рядом аллографов, однако, всегда есть возможность варьируя, добавляя, усиливая или редуцируя графические элементы аллографа, произвести переход от одной графемы к другой. Переход одной графемы в другую, не мотивированный сходством означаемых (независимо от того, полагать означаемым фонемы или нет) легко осуществлялся в письме рукой. Вспомним субъективную характеристику индивидуального почерка – «неразборчивый» (иначе – не позволяющий произвести уверенное различение графем), и как «анархическая» потенция рукописного письма эта возможность исторически ограничивалась жесткими рамками каллиграфических норм, уставов, регулирующих форму начертаний, предопределивших представление об аллографе как о некоторой графической конвенции.

Где-то здесь, в поле возможных интерпретаций аллографа как целого и как системы дискретных элементов, каждый из которых может быть наделен значением, князь Мышкин переходит на другой уровень письма, выворачивая его наружу нелингвистической изнанкой и обнаруживает самодостаточное существование его графики, безразличное к графеме, звуку, фонеме, слову, предложениям и фразам, ради производства которых, казалось, и было создано графическое письмо. На этом уровне его структуры вдруг обнаруживается дробность казавшегося цельным означаемого, его «распад» на подмножества, готовые к прямому означиванию смыслов. «Работая от руки, так легко запутаться в мимолетных капризах, своевольных фантазиях, заблудиться а потемках собственной души. Перо слишком послушно и все примет в своем хозяине, <...> переход от пера к машинке в XX веке по значимости сопоставим лишь с переходом от уст к перу, от фольклорной эпохи к литературной» [16, с. 393], – пишет М. Эпштейн, подмечая эту готовность рукописной графики к «выговариванию» содержаний, которые не имеют непосредственного отношения к единицам естественного языка, к его семантическим конвенциям.

По мнению В.А. Истрина, «не относятся к основным те признаки систем

письма, которые отличаются наименьшей постоянностью и при изменении которых данная система письма не превращается в иную. В число таких признаков входят: исторически меняющиеся почерки и стили письма (например, для русского письма – устав, полуустав, скоропись, гражданское письмо); частные правила орфографии; правила пунктуации» [11, с. 53-54]. Поэтому, исключая индивидуальные почерки в принципе из признаков систем письма и демонстрирующего кажущуюся неизбежной (как условие возможности теоретической концептуализации) редукцию фактичности письма, сделаем следующий шаг. Вслед за Мышкиным попытаемся уменьшить масштаб этой редукции, впустить на территорию письма вместе с «исторически меняющимися почерками и стилями» индивидуальные, частные почерки и стили. Вероятно, это изменит характер дискурса, лишая его прочной опоры в обобщениях сугубо лингвистического характера, образуя маргинальную территорию, внутри которой барражируют лингвистические, палеографические, семиологические, социально-философские интенции, образуя и охраняя границы островов смысла, опознаваемого ими как собственный. Именно в этом слабо дифференцированном пространстве располагается наш анализ монолога о каллиграфии в романе Ф.М. Достоевского.

Итак, частные стили и индивидуальные почерки, уникальные рукописные аллографы, каждый из которых становится минимальной единицей воспроизводимости, повторяемости, постоянства. Они единожды производятся и обладают нулевой воспроизводимостью и повторяемостью, это ли ни действительно «наименьшая постоянность» в пространстве вещей? В «пассаже о каллиграфии» князь Лев Николаевич Мышкин озвучивает смыслы каллиграфических начертаний, не зависящие от значения высказываний, которые ими графически оформляются. Несколько фраз (пять, судя по описанию – неполному, торопливо движущемуся вслед за взглядом персонажа) начертано князем. Перед читателем образы «собственной подписи игумена Пафнутия» XIV века, французского шрифта XVIII столетия, «переведенного» князем в «русские буквы» (на предпринятом «переводе» мы остановимся

далее), русского военно-писарского шрифта, «обыкновенного и чистейшего» английского шрифта, в котором «всё прелесть» и позаимствованной у «французского комми» «вариации» того же английского шрифта.

Мы можем быть уверены в содержании только двух запечатленных высказываний: «Смиранный игумен Пафнутий руку приложил» и «Усердие всё превозмогает». Однако получает интерпретацию и описывается как графический образ каждая из пяти фраз: в нескольких репликах персонаж выражает смысл, полагаемый им смыслом графики аллографов и графических нюансировок, и свое отношение к ним. Собственно не имеет для Мышкина большого значения, какие именно фразы воспроизведены (в отличие от нарратора и, тем более, автора, для которых выбор именно этих текстов непременно обусловлен художественной задачей, опытом, идеологией романа, внутритекстовой или затекстовой фактурой), важен характер их графического воплощения.

В своем монологе, входя в «тонкости», знание которых удивляет Епанчина, Мышкин разъясняет смысл формы письменного знака, смысл дискретных элементов этой формы и отношений между ними. Это речь о семантике воспроизведенных персонажем шрифтов с присущими им оригинальными деталями и типическими элементами, о графике письма (то есть, о письме в идеографическом или в семасиографическом смысле, о котором говорит И.Е. Гельб [5, с. 194]) в ее отношении к каллиграфической норме, к пишущему, к материи письма.

Внимание Мышкина притягивают детали, нарушающие так или иначе логику канона, служащие средством перевода письма в его социальное «Иное» и детали перевода внутри письма – одного графического «национального характера» шрифта в графику другого характера. Также Мышкина привлекают детали (и здесь уже осуществляется переход с микроуровня на макроуровень), указывающие на контекст появления письма, его стилистику, его «палеографические смыслы».

Из деталей первого типа более всего Мышкина волнует росчерк (о его

форме читатель узнает чрезвычайно мало), семантика которого определяется образно: «...росчерков, или, лучше сказать, этих попыток расчеркнуться, вот этих недоконченных полухвостиков <...> вся тут военно-писарская душа проглянула: разгуляться бы и хотелось, и талант просится, да воротник военный туго на крючок стянут, дисциплина и в почерке вышла, прелесть!» [8, с. 29]. Он дважды обращается к этому графическому элементу, который обладает потенциальной властью сломать, разрушить, поставить под сомнение, трансформировать каллиграфический канон. Или этот элемент, и в этом нет противоречия, становится условием достижения графического совершенства, абсолютной гармонии («... росчерк – это наиопаснейшая вещь! <...> но если только он удался, если только найдена пропорция, то этакой шрифт ни с чем не сравним.» [8, с. 30]).

В этой точке приложения неконвенциональных (с позиции языка) смыслов процесс смыслопорождения создает новую ситуацию означивания, новую цепь означающих. Ассоциация, связь между субъектом высказывания и устойчивыми социальными практиками, включающими в себя и определенные способы интерпретации отношений в вещном мире, к области которого принадлежит онтическое, материальное письмо, не может ни влиять на производимые смыслы. Мышкин «обнаруживает» в трансформированном росчерком каллиграфическом начертании то, что может быть спроецировано на него только субъектом социальных отношений, понимающим всю глубину погружения индивида в системы общественных регламентов (для героев Достоевского характерно это постоянное нащупывание в себе и Другом нормативного, как жесткий каркас выступающего из–под тонкого покрова индивидуально–личностного).

Графически воспроизводимое, ожидаемое, устойчивое в каллиграфических шрифтах (в данном случае – в русском архаическом письме) буквально ассоциируется с социально-нормативным, обнаруживая отношение перехода: «дисциплина в почерке вышла». Попытка разрыва с графической традицией, робкое покушение на каллиграфическую норму интерпретируется

как событие, укорененное в социальном, едва ли ни как стихийный бунт. Мышкин связывает возможную потребность в свободе «разгуляться бы и хотелось» военного писаря и появление «недоконченных полухвостикиков» прямо, как причину и следствие (при этом причина – мысленная конструкция, продукт сознания самого интерпретатора, которая ретроспективно строится на фундаменте нарушения графической конвенции).

Коллизии письма интерпретируются как производные от социального структурирования субъекта. Таким образом, онтическое письмо видится князем как производство некоторых специфических структур социальности. Отношения графики каллиграфического письма и социального в аспекте повторяемости, нормы, правила, закона – это отношения перевода одной абсолютно не очевидной системы (социального) в другую – буквально очевидную (письмо). Использование термина «система» и по отношению к социальному, и по отношению к письму в данном контексте условно, так как речь идет, скорее, о «внесистемных» компонентах письма и системообразующем начале социального.

В мире романа «перевод» социального на язык письменной графики мог действительно быть осуществлен военным писарем, и в этом случае князь – только талантливый читатель «перевода», но мог быть осуществлен и самим Мышкиным (и естественно предположить, что обе эти возможности перевода равно присутствовали в сознании создателя текста). Единственное, что удостоверяет его наличие – это монолог князя. Но, так или иначе, социальный субъект оказывается способным производить и наблюдать переводы образов графических вариаций в «вариации социального». За наделением аллографа социально мотивированным значением обнаруживает себя универсальная готовность разума социального существа к различению социальной нормы и «ненормы», конституированию нормативных практик, их поиску, дифференциации, готовность к наложению аксиологической дискурсивной сети на различенную и социально маркированную предметность, включая и безвестные аллографы.

Второй смысл, который персонаж приписывает росчерку, – достижение эстетического совершенства, «если только найдена пропорция», не ассоциируется прямо с социально-нормативным, а обращен к области эстетического. Однако и здесь апеллирующее к категории эстетического совершенства сознание вынуждено снова ступить на территорию конвенций, неизбежно являющуюся социальной. Уточняя понятие «социальное», обратимся к замечанию Б. Латура, стоявшего у истоков акторно-сетевой теории (АСТ): «... прилагательное «социальное» обозначает не вещь среди других вещей, вроде черной овцы, затесавшейся среди белых, а тип связи между вещами, которые сами по себе не являются социальными» [11, с. 17]. В этом ракурсе отношение между индивидуальной вариацией, каллиграфическим стилем как графическим фоном и интерпретацией конфликта между ними (последнее – пустая ячейка до тех пор, пока дискурс диссонанса не наполнит ее) является – и «до», и «во время», и «после» записи и интерпретации – социальным. И поэтому для Мышкина становится возможным интерпретировать данное отношение именно так, а не иначе. Впрочем, нечто предшествует и самому различению: обнаружению разлада между традиционным начертанием и волюнтаристским индивидуальным росчерком, позволяя или не позволяя ему реализоваться.

Детали, на которых сосредоточено внимание героя, отсылают нас к переводу. Идея перевода как перехода, обеспечивающего перетекание смысла из одной формы в другую, принадлежит роману: «Потом я вот тут написал другим шрифтом: это круглый крупный французский шрифт прошлого столетия, иные буквы даже иначе писались, шрифт площадной, шрифт публичных писцов, заимствованный с их образчиков (у меня был один), – согласитесь сами, что он не без достоинств. Взгляните на эти круглые *d*, *a*. Я перевел французский характер в русские буквы, что очень трудно, а вышло удачно» [8, с. 29]. Подобного рода «переводы» фиксируются речью персонажа и далее, напомним: «*дисциплина и в почерке вышла*», «Каллиграф не допустил бы этих росчерков, или, лучше сказать, этих попыток расчеркнуться, вот этих *недоконченных*

полухвостиков, – замечаете, – а в целом, посмотрите, оно составляет ведь характер...» [8, с. 29]. Допустимо говорить в данном случае о переводе в смысле А. Греймаса: «... любая значащая совокупность, по своей природе отличная от естественного языка, может быть переведена с большей или меньшей точностью на какой-нибудь естественный язык: такова живопись и ее истолкование (*sa traduction*) художественной критикой» [6, с. 16]. Наиболее полно соответствует этой характеристике семантических отношений между знаковыми системами монолог Мышкина, представляющий собой истолкование графики каллиграфического письма с помощью естественного языка. Однако в романе описывается перевод и между самими «значащими совокупностями» (язык в данном случае посредничает в передаче самого факта перевода). Так, социально маркированное представление, обозначаемое князем словосочетанием «французский характер», устойчиво связанное с графикой французского площадного шрифта, *переводится* в графические образы иного типа – «русские буквы». В результате, означаемое «французский характер» оказывается общим для разных графических письменных систем благодаря творческому переосмыслению, трансформации исходного шрифта через «пересоотнесение» его аллографов, его графических нюансировок с графемами иного языка. Два аллографа называются наилучшими репрезентантами этого перевода – «круглые *d*, *a*».

Графика письма для Мышкина не только способ перевода или объективации социального, это целая система отсылок к обширному многообразию контекстов. В первую очередь, каждый из шрифтов воспроизводит определенный канон, прочно вплетенный в историческую и национально-культурную канву: подпись со «снимка *четырнадцатого столетия*», «*французский шрифт прошлого столетия*», «*шрифт русский*», «*английский шрифт*» и *французская «вариация*».

Некоторые итоги: вещная, предметная, фактура онтического письма, которая так волнует персонажа Достоевского, обнаруживает свою знаковую природу в его интерпретациях, и эта природа оказывается иной и по отношению

к письменному языку, традиционно осмысливаемому вне предметности графического знака, и, тем более, по отношению к устному языку. Князь Мышкин освобождает содержание уникальной графики письма, выводя на поверхность неконвенциональные смыслы, невольно «открывая» глубинные структуры социальности и в характере интерпретации, и в графической материи начертания.

Список литературы:

1. Амирова Т.А. Функциональная взаимосвязь письменного и звукового языка. М.: Наука, 1985. 286 с.
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Изд. 2-ое, стереотип. М.: Сов. энциклопедия, 1969. 608 с.
3. Вахек Й. К проблеме письменного языка / Пер. с нем. Т.В. Булыгиной // Пражский лингвистический кружок. Сборник статей / Составление, редакция и предисловие Н.А. Кондрашова. М.: Прогресс, 1967. С. 524-534.
4. Вахек Й. Письменный язык и печатный язык / Пер. с англ. Т.В. Булыгиной // Пражский лингвистический кружок. Сборник статей / Составление, редакция и предисловие Н.А. Кондрашова. М.: Прогресс, 1967. С. 535-543.
5. Гельб И.Е. Опыт изучения письма (основы грамматики). М.: Радуга, 1982. 366 с.
6. Греймас А.Ж. Структурная семантика: Поиск метода / Пер. с франц. Л. Зиминной. М.: Академический Проект, 2004. 368 с.
7. Деррида Ж. О грамматики / Пер. с франц. и вступ. статья Н. Автономовой. М.: Издательство «Ad Marginem». 2000. 511 с.
8. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В.Г. Базанов (отв. ред.) и др.] Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. Т. 8. Идиот: Роман / текст подгот. И. А. Битюгова, Н. Н. Соломина. 511 с.

9. Есипова В.А. Рукописи на бересте из заимочной коллекции: предварительные итоги палеографического анализа // Вестн. Том. гос. ун-та. История. 2012. № 2 (18). С. 54-60.

10. Зализняк А.А. О понятии графемы // *Balkanica*. Лингвистические исследования. М.: Наука, 1979. 299 с. С. 134-152.

11. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / Пер. с англ. И. Полонской; под ред. С. Гавриленко; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 384 с.

12. Истрин В.А. Возникновение и развитие письма. М.: Наука, 1965. 599 с.

13. Соссюр Ф. Труды по языкознанию / Пер. с франц., под ред. А.А. Холодовича. М.: Прогресс, 1977. 695 с.

14. Успенский Вл.А. Невтон – Ньютон – Ньютон или сколько сторон имеет языковой знак? // Русистика. Славистика. Индевропеистика. Сборник к 60-летию А.А. Зализняка. М., 1996 С. 598-658.

15. Щепкин В.Н. Русская палеография. М.: Наука, 1967. 225 с.

16. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.

Сведения об авторе:

Лазаренко Любовь Витальевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (Москва, Россия).

Data about the author:

Lazarenko Lyubov Vitalyevna – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of Russian Language Department, Russian State University named after A.N. Kosygin (Technologies. Design. Art) (Moscow, Russia).

E-mail: lazarenko.kashtan@yandex.ru.