

*О дипломатической транскрипции записных тетрадей  
Ф. М. Достоевского*

(РГАЛИ. Ф. 212.1.8 и 9; ОР РГБ. 93.1.1.4 и 5)

I

Эти четыре записные тетради являются основным источником информации о создании Ф. М. Достоевским романа «Бесы», в них содержится основная масса подготовительных материалов, касающихся разработки сюжета и основного корпуса действующих лиц этого произведения. Помимо этого, в них находятся подготовительные материалы к другим сочинениям — повести «Вечный муж», статьям, а также наброски неосуществленных произведений, конспекты, бытовые заметки, цифровые подсчеты, дневниковые записи, черновики писем, набросок предисловия к отдельному изданию романа (конец 1872 г.). Часть записей сделана рукой Анны Григорьевны Достоевской, жены писателя. Содержание тетрадей значительно по своей информационной ценности и велико по объему. Тетрадь РГАЛИ. Ф. 212.1.8 содержит 52 страницы с записями (без чистых), заполнена с января 1870 по август того же года<sup>1</sup>. Тетрадь ОР РГБ. Ф. 93.1.1.4 заполнялась с января по март 1870 г. (76 страниц без чистых)<sup>2</sup>. Тетрадь ОР РГБ. Ф. 93.1.1.5 содержит записи, сделанные писателем с апреля 1870 по май 1871 г., в ней 129 страниц с записями Достоевского (без чистых)<sup>3</sup>. Тетрадь РГАЛИ.

---

<sup>1</sup> Первая публикация: Записные тетради Ф. М. Достоевского, публикуемые Центральным архивным управлением СССР... и Публичной библиотекой им. В. И. Ленина / Подг. к печати Е. Н. Коншиной. М.; Л., 1935. С. 35—84.

<sup>2</sup> Там же. С. 85—172.

<sup>3</sup> Там же. С. 173—322.

Ф. 212.1.9 использовалась писателем в 1872 г., содержит 33 страницы с записями (без чистых)<sup>4</sup>. В этом же порядке, с сохранением, за небольшим исключением, расположения страниц в развороте тетради публикуются дипломатические транскрипции.

Особенностью «письменных книг», как их называл Достоевский, является большое количество разнообразных графических композиций, находящихся в тесной смысловой связи с сопутствующими им вербальными записями и образующих вместе с ними причудливые композиции. Текстовые блоки и отдельные записи на странице нередко расположены под углом к вертикальной оси тетради, что также имеет определенное значение, помогает лучше понять логику творческого размышления Достоевского; рисунки и вербальные записи образуют живое нерасчленимое единство, их смысловая связь указывает на направление движения мысли писателя. Публикация такого рода рукописного документа требует точного отображения всех его компонентов, что возможно только в виде дипломатической транскрипции, в которой сохраняется в неизменном виде пространственное расположение всех элементов, включая созданные рукой писателя графические знаки, в полной аутентичности композиционного строя страницы, в то время как плохо различимая скоропись писателя представлена в виде шрифтового набора. Необходимость такого решения диктуется тем, что в этих тетрадях мы имеем дело не с обычным набором слов, которые можно извлечь и напечатать в виде текста, но с непосредственным отображением творческого процесса писателя, зафиксированным в виде ряда словесно-графических композиций, составленных им из сочетания записей на нескольких языках: вербальном, графическом и промежуточном вербально-графическом (каллиграфических прописях), образующих в тесном смысловом взаимодействии нерасчленимое семантическое единство<sup>5</sup>. Публикация такого рода сложного семиотического образования, обладающего множественными разноуровневыми связями, в виде обычного линейного типографского набора, с выделением текстов на одном языке и игнорированием всех остальных уничтожает значительную часть информации, содержащейся в источнике, создает лишь существенно урезанную и весьма

---

<sup>4</sup> Там же. С. 323—351.

<sup>5</sup> См.: Барит К. А. Языки творческой рукописи Ф. М. Достоевского // Языки рукописей: Сб. статей. СПб., 2000. С. 122—147.

приблизительную картину творческого процесса писателя. Ранее, начиная с 1920-х гг. и по сей день, записные тетради писателя публикуются в не свойственном оригиналу виде, как некий законченный вербальный текст, где расположение записей на странице весьма произвольно, с нарушением подлинника рукописи Достоевского<sup>6</sup>. Однако никакой иной цели, кроме исследования творческого процесса писателя, публикация рукописей не имеет, а издание извлеченного из «письменных книг» Достоевского вербального текста существенно сужает информацию о том, как формировались творческие планы писателя. Настоящее издание восполняет этот пробел, впервые предоставляя возможность читать записи, сделанные Достоевским, в составе созданных им вербально-графических композиций.

Стремление к одновременному использованию графических и вербальных языков, а также применение метода свободного размещения текстовых блоков на странице, которыми заполнены тетради Достоевского, объясняются желанием писателя перейти к режиму максимально свободного взаимодействия между возникающими в процессе творчества художественными идеями. Воспринятая в таком ключе рукопись — не просто склад записей, но протяженная динамическая система, состоящая из относительно автономных единиц — страниц тетради, структурно родственных холсту живописца, на котором он формирует первые контуры будущей картины. Генерируя новые смыслы с помощью идеограмм, писатель освобождает слова от власти их прежних употреблений, обходит литературные штампы и отказывается от культурных клише. В этом ему помогают также мнемонические автокоммуникационные записи, сопровождающиеся рисунками и каллиграфическими, с использованием разных почерков, прописями имен, обозначающих большие пласты значений (Наполеон Бонапарт, Москва и Петербург, Венецианский мавр и др.). Достоевский свободно варьировал способы записи, прибегая по мере необходимости то к рисуночному и «иероглифическому» письму, то входя в периоды записывания длинных словесных блоков, перемежая их размышлениями, сопровождающимися каллиграфическими трактовками имен, занимавшими его воображение; далее, на более высоком уровне конкретизации искомого смысла, возни-

---

<sup>6</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972—1990. Т. 7, 9, 11, 15, 17 и др.

кало решение художественной задачи. Вероятно, писатель чувствовал, что живые семантические взаимодействия внутри страницы в такого рода композициях идут и на уровне языка, и на уровне сообщения, неполная оформленность сюжета или лица героя реально помогали поиску нужного решения.

Рисунки и записи, все графические знаки, созданные рукой писателя на странице его тетради, вне зависимости от их внешней привлекательности, понятности или особенностей внешнего оформления, обладают высочайшей информационной ценностью, на сегодняшний день освоенной далеко не полностью. На требуемом уровне текстологического сбережения заложенных в этих композициях смыслов мы принимаем страницу рукописи Достоевского как модель пространства-времени создаваемого им художественного мира, где в живом взаимодействии заложенных в них смыслов происходит взаимное означивание компонентов поэтического языка писателя и зарождается художественная форма. Возможно, что именно семиотическая множественность в способах записи во время творческой работы объясняет философскую и художественную продуктивность Достоевского. Равно как и А. С. Пушкина, использовавшего в творческой работе ту же методологию идеографической записи и рисунка-размышления.

Высокую смысловую насыщенность своих словесно-графических композиций писатель хорошо осознавал, бережно сохраняя и называя их местом хранения своих художественных мыслей. Понимание высокой ценности и сложности семантической структуры этого материала было присуще и первым исследователям, получившим доступ к тетрадям Достоевского 12 ноября 1921 г., когда по завещанию Анны Григорьевны Достоевской был открыт архив писателя. В памятной записке, адресованной исследователям этих материалов, вдова писателя указала, что тетради хранят в себе «планы <...> романов, а также некоторые заметки из своей жизни, черновики своих писем и пр.»<sup>7</sup>. Первыми исследователями тетрадей Достоевского было отмечено значительное место, которое занимали в них графические композиции — рисунки и каллиграфические записи, а также указано на их немалое значение в качестве источника сведений о творческом процессе писателя. И. И. Гливенко, публикуя

---

<sup>7</sup> См. об этом: *Розенблюм Л. М.* Творческие дневники Достоевского. М., 1981. С. 4—7.

тетради к «Преступлению и наказанию», отметил «обилие рисунков, почти всегда сделанных пером. Рисунки эти отличаются очень тонкой отделкой, кропотливой вырисовкой мелких деталей и тщательной растушевкой. <...> И вторая особенность — это каллиграфически выписанные слова, чаще всего и иностранные имена, и названия, многократно повторяющиеся, как, например: *Napoléon, Julius Caesar, Rachel* и т. п.»<sup>8</sup>. П. Н. Сакулин, подготавливая к изданию рукописи романа «Идиот», отметил, что рисунки чаще всего находятся именно при «планах» произведений Достоевского, и высказал предположение, что среди изображенных писателем портретов есть «может быть, портреты задуманных героев»<sup>9</sup>. Публикуя текст записных тетрадей к «Бесам», Е. Н. Коншина отмечает: «Чтобы разбираться самому во всей пестроте и многообразии своих записей, чтобы выделять из них наиболее существенное и важное, Достоевский прибегает к целому ряду условных знаков. Простейший и излюбленный знак — „NB“, иногда он сопровождается вопросительным или восклицательным знаком, подчеркивается. Иногда эти знаки в удвоенном и утроенном количестве стоят и без „NB“. Можно встретить на полях пометку „Здесь“ или надписи: „Главное“, „Важно“, „Драгоценно“. Кроме того, Достоевский применяет разнообразную графику. Некоторые фразы или слова выписываются им намеренно крупнее или каллиграфическим почерком, или, наконец, печатными буквами. <...> Благодаря всему этому записные тетради Достоевского имеют вид необыкновенно живой, точно пропитанный духом своего автора. Внешний вид написаний дополняет и как бы одухотворяет записи»<sup>10</sup>.

Реагируя на текстологическую специфику материала, исследователи колебались, брать ли на вооружение дипломатический вектор, «воспроизведение записей так, как они располагаются на странице», или исследовательский подход, при котором осуществляется «перестановка записей при издании текста согласно результатам исследования»<sup>11</sup>. По первому пути шли И. И. Гливенко и Е. Н. Коншина, по второму — П. Н. Сакулин и Н. Ф. Бельчиков. Однако ближе всех к истине, видимо, был Г. И. Чулков, который заметил, что «за невозможностью

<sup>8</sup> Из архива Ф. М. Достоевского: «Преступление и наказание» / Подг. к печати И. И. Гливенко. М.; Л., 1931. С. 6.

<sup>9</sup> Там же. С. 4—6.

<sup>10</sup> Записные тетради Ф. М. Достоевского... С. 17.

<sup>11</sup> Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. С. 8—9.

установить точную хронологию записей лучше публиковать документ в том виде, в каком он обозревается теперь, не тасуя произвольно текстов и не исключая ничего „лишнего“»<sup>12</sup>. Стремясь к осуществлению этой идеи в публикации рукописей «Братьев Карамазовых», он подчеркнул: «Чтоб отнюдь не навязывать отрывочным записям Достоевского произвольной синтаксической связи, искажающей их смысл, и без того не всегда достаточно ясный, — воспроизводился нами по возможности и порядок размещения текста по рукописной странице; если же воспроизвести его было нельзя, он по крайней мере оговаривался нами в подстрочных примечаниях»<sup>13</sup>. Эту мысль поддержал Н. Л. Бродский: «...ничем нельзя оправдать, когда исследователь нарушает порядок следования текста, данный самим писателем, или печатает отрывок, разбивая его целостность случайно выхваченными строками»<sup>14</sup>. Л. М. Розенблюм также с некоторым недоверием отнеслась к публикациям, в которых исследователи переставляли фрагменты текста, формируя по своему разумению их логический порядок: «...записи лишаются той „естественной среды“, в которой они возникли и которая небезразлична для их понимания»<sup>15</sup>.

Эти и другие реплики исследователей создают предпосылку для выработки формы публикации рукописей писателя в таком формате, в котором могли бы получить свое отображение все информационные слои источника. Однако в 1935 г. наступила эпоха полного запрета на изучение творчества Достоевского, а после его окончания в 1956 г. спрос на произведения писателя оказался столь велик, что об идеографических композициях на страницах его записных тетрадей надолго забыли, вплоть до работ Г. В. Коган (начало 1970-х гг.), к сожалению, успевшей сделать много меньше того, что ожидало научное сообщество. И сегодня записные тетради Достоевского продолжают публиковаться архаиче-

---

<sup>12</sup> Чулков Г. Как работал Достоевский. М., 1939. С. 162.

<sup>13</sup> Комарович В. Литературное наследство Достоевского за годы революции // Литературное наследство. Т. 15. М., 1934. С. 269—270.

<sup>14</sup> Бродский Н. [Рец. на кн.] Творчество Достоевского. 1821—1881—1921 г. Сб. ст. и мат. Под ред. Л. П. Гроссмана. Одесса, 1921 // Красный архив. 1922. Т. 1. С. 436.

<sup>15</sup> Розенблюм Л. М. Проблемы публикации записных книжек писателя (из опыта «Литературного наследства») // Современная текстология: теория и практика. М., 1997. С. 92.

ским способом — типографским набором выбранного из них вербального текста, с произвольным расположением фрагментов, при игнорировании других содержащихся в них информационных слоев. Однако с развитием компьютерных технологий к настоящему времени становится все более очевидна необходимость иных решений. «Письменные книги» Достоевского во всем многообразии содержащихся в них записей и графических набросков, во всей полноте формы и содержания — отнюдь не просто вербальный текст в обычном понимании этого слова, но уникальная по информационной ценности и вместе с тем характерная для стиля творческого мышления Достоевского форма фиксации его новых художественных идей. Этот материал требует особой текстологической методологии и адекватной формы публикации, учитывающей свойства языков, которыми оперировал писатель в процессе работы.

Исходя из того, что в формировании значения страницы рукописи Достоевского участвуют все находящиеся в ней знаки, включая и те, к которым трудно подобрать аналоги и метаязыковые соответствия, обычно предлагается издание рукописи в виде факсимиле. Однако, при всей его очевидной методологической ясности, такое решение не выглядит как оптимальное. Приходится согласиться с мнением Б. В. Томашевского, что факсимильные издания «дают документ в сыром виде, не прочтенным», кроме того, «при самом тщательном выполнении они не заменяют документа, так как не воспроизводят его во всех деталях»<sup>16</sup>. Читатели такого рода публикации «могут быть введены в заблуждение неверно понятым текстом», который все равно необходимо «облегчать сопровождением прочитанного текста, напечатанного обычным печатным шрифтом»<sup>17</sup>. Далее он останавливается на давно ушедшем в историю фотомеханическом способе воспроизведения рукописи, находя его дорогим и неудобным методом издания: «Фотография дает только тогда точную и заменяющую оригинал копию, когда самая рукопись написана четко и чисто. А в таких случаях нет вообще нужды издавать оригинал иначе как для иллюстрации, в качестве образца почерка»<sup>18</sup>. Понятно, что современные средства цифрового набора предоставляют для реше-

---

<sup>16</sup> Томашевский Б. В. Писатель и книга. Очерк текстологии. М.; Л., 1928. С. 58.

<sup>17</sup> Там же. С. 60.

<sup>18</sup> Там же. С. 56.

ния этой проблемы такие возможности, о которых не мог в те времена знать ученый. В привычной версии издания рукописи с произвольной компоновкой фрагментов усилиями текстолога, следующего той или иной методологии, Томашевский обнаруживал целый ряд недостатков: «текст производит впечатление законченного, обработанного», однако при таком подходе оказывается снят «какой-то один слой работы, в то время как самый черновик свидетельствует о некотором процессе, являясь документом творческого движения»<sup>19</sup>. Томашевский дает детальный анализ двух способов создания транскрипции, «двойного печатания» и «академической», отмечая общие недостатки обоих, связанных с технической невозможностью примирения на одном пространственном поле двух необходимых и одновременно несовместимых друг с другом компонентов: прочитанной рукописи и факсимильной точности воспроизведения, — каждый раз выходит либо то, либо другое. Факсимиле максимально приближает к трудно воспринимаемой истине, перевод в наборный шрифт упрощает путь, но сильно удлиняет его, а прийти к какому-либо согласию оказывается технически невозможно.<sup>20</sup> Главный минус «голой» текстовой транскрипции (лишенной достоверного образа оригинала) — последовательность записей «недостаточно ясна: она лишь рассказана, но не дана наглядно, и поэтому нет возможности непосредственно глазом, не справляясь в пояснениях, читать текст не в основной его редакции»<sup>21</sup>.

Разумеется, не существует ни одного текстолога, который не имел бы желания создать полноценное, легко читаемое и не искажающее авторскую волю отображение чернового текста, как сформулировал эту задачу Измайлов: «Транскрипция чернового текста, т. е. возможно точная топографическая передача его в том виде, в каком он располагается на листе рукописи, со всеми зачеркнутыми или начатыми словами, отдельными буквами, пометами и т. п., представляет собою очень важный, часто необходимый момент в процессе работы текстолога над черновиком»<sup>22</sup>. Воспроизвести это «творческое движение» призвана полная диплома-

---

<sup>19</sup> Там же. С. 101.

<sup>20</sup> Там же. С. 61—68.

<sup>21</sup> Там же. С. 68.

<sup>22</sup> Измайлов Н. В. Текстология // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 567.



тическая транскрипция, цель которой — отобразить творческий процесс художника во всей полноте, не исключая ни одного элемента его творческой рукописи и одновременно предоставляя читателю критически обработанный точный текст, с сохранением зачеркнутых и замеченных писателем букв и слов в их оригинальном местоположении и размере.

Идея такого рода воспроизведения черновых рукописей была высказана еще при жизни Достоевского академиком Яковом Карловичем Гротом (1812—1893). Достоевский еще пребывал в сибирской ссылке, когда ученым в 1857 г. был опубликован автограф стихотворения А. С. Пушкина «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор...»), в котором была реализована мысль о сохранении, пусть и весьма условно, пространственного расположения строк черновика поэта. На практике была воплощена выдающаяся для своего времени идея, что не только вербальные значения слов, но и расстояния между словами на странице черновика имеют смысловые основания, которые должны быть в сфере внимания текстолога<sup>23</sup>. Новаторскую существенность этой мысли хорошо понял Б. В. Томашевский, отметивший, что транскрипции пушкинских черновиков появились как «естественная реакция» на произвол, который царил в изданиях рукописей Пушкина и который характеризовался игнорированием «компоновки» страниц<sup>24</sup>. Этот опыт и сама концепция стали предметом подражания и оживленной дискуссии, которая, как мы видим, сохранила свою актуальность до наших дней.

Следует отметить, что в период создания первого Полного собрания сочинений Пушкина обаяние идеи «транскрипции» было столь велико, что Пушкинская комиссия приняла решение издавать рукописи поэта именно так, «с дипломатической точностью»<sup>25</sup>. В первом томе издания (1899 г., под ред. Л. Н. Майкова) отсутствовали рукописи поэта, поэтому вопрос обрел актуальность при работе над вторым томом (ред. В. Е. Якушкин), когда решено было дать исчерпывающее отображение

---

<sup>23</sup> Известия Императорской Академии наук по Отделению русского языка и словесности. 1857. Т. VI. Стб. 329—336; Грот Я. К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. СПб., 1887. С. 193—207 (изд. 2-е: СПб., 1899. С. 142—154).

<sup>24</sup> Томашевский Б. В. Писатель и книга. С. 101.

<sup>25</sup> См.: Будде Е. Ф. Опыт грамматики языка А. С. Пушкина. Ч. I. Этимология / Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Академии Наук. СПб., 1904. Т. LXXVII. № 4. С. IV.

черновых рукописей Пушкина, используя весь арсенал типографских возможностей. Правда, транскрипции, изготовленные в этом издании с использованием всех, весьма скудных в это время, технических возможностей, согласно мнению С. М. Бонди, оказались «совершенно невразумительными»<sup>26</sup>; в связи с этим от такого рода публикаций чернови́ков пришлось отказаться; стремление к «исчерпывающей полноте» при издании черновых рукописей поэта наткнулось на непреодолимое препятствие: совмещение идеографического образа рукописи и прочитанного и набранного типографским шрифтом текста оказалось технически невыполнимой задачей. Анализируя созданные в итоге транскрипции, Томашевский сделал вывод, что «полезность их была весьма проблематична»<sup>27</sup>. Не отказавшись от идеи транскрибирования рукописей поэта, Пушкинская комиссия предположила, что это может быть сделано после завершения издания; в предисловии к третьему тому было отмечено, что это возможно в «тех случаях, когда редакция найдет это совершенно необходимым по тем или иным соображениям». По этому поводу Томашевский иронически заметил, что «никто из членов комиссии не надеялся прожить еще 60 лет», и счел эту фразу фактическим отказом от транскрипций, однако тут же сделал нечто вроде пророчества: «Надо думать, что некоторые члены комиссии предусматривали, что за 60 лет русская филология изменит методы издания новых авторов»<sup>28</sup>. Среди других попыток обратиться к методу дипломатического транскрибирования черновых записей следует отметить издание рукописей пушкинской «Русалки» А. де Бюнкюром<sup>29</sup>, которое также можно считать шагом к выработке методологии полной транскрипции. В нем была предложена система условных знаков, помогающая читателю осваивать текст рукописи: зачеркнутое заключено в круглые скобки, скобки автора передаются прямоугольными скобками, недописанное воспроизводится курсивом, восстановленное — разрядкой, правленные слова отображаются в виде дроби, неразобранное обозначается знаком «NB».

---

<sup>26</sup> Бонди С. М. Отчет о работе над IV томом академического издания Пушкина // Бонди С. М. Черновики Пушкина: Статьи 1930—1970 гг. М., 1978. С. 76.

<sup>27</sup> Томашевский Б. В. Писатель и книга. С. 96.

<sup>28</sup> Там же. С. 97.

<sup>29</sup> Русалка. Фототипические снимки в натуральную величину полной рукописи черновых листов драмы А. С. Пушкина / Изд. А. де-Бюнкюр, под ред. Б. Бельского. М., 1901.

И. А. Шляпкин в своем текстологическом исследовании настаивал на принципиальном отсутствии в палеографии непреложных правил, указывая, что речь идет о максимально полном своде всего, что известно об историческом документе<sup>30</sup>. Говоря о документальном и дипломатическом воспроизведении рукописных источников, он воспроизвел архаические методы изготовления факсимиле рукописи, что сегодня может относиться только к ценностям истории. Однако остается актуальным его замечание о том, что при взгляде на страницу рукописного источника нужно брать на вооружение палеографический способ видения, смотреть так, чтобы «воспринимать всю сумму впечатлений», при этом сосредоточиваясь не только на надписи как таковой, но и на ее «фоне», сопровождая это сожалением относительно неважного качества воспроизведения оригинала<sup>31</sup>. В качестве своего союзника в таком понимании задач текстологии Шляпкин называет Ивана Петровича Сахарова (1807—1863), который стремился не к простому сохранению и копированию рукописи, но к формированию такого типа публикации, которая бы одновременно сохраняла оригинал и делала коротким путь читателя к форме и смыслу древнего документа. В качестве существенного шага в продвижении этой идеи Шляпкин называет издание М. П. Погодина «Образцы славяно-русского древлеписания» (М., 1840—1841. Ч. 1—2) — издание, которое держал в руках Ф. М. Достоевский, с большим интересом относившийся к такого рода публикациям. Не только на практическом уровне увлекаясь каллиграфией во время творческой работы, но и изучая палеографические феномены, Достоевский создал описание психологической основы каллиграфической прописи в сцене «испытания почерка» князя Мышкина в романе «Идиот», где был воспроизведен образец № 18 из упомянутой книги: «На толстом веленовом листе князь написал средневековым русским шрифтом фразу: „Смиранный игумен Пафнутий руку приложил“» (VIII, 29).

Комментируя «Материалы для истории письмен», изданные Ф. И. Буслевым<sup>32</sup>, Шляпкин особо отметил как достоинство, что «снимки, при-

<sup>30</sup> Шляпкин И. А. Русская палеография. СПб., 1913. С. 3.

<sup>31</sup> Там же. С. 20—21, 28—34.

<sup>32</sup> Буслев Ф. И. Палеографические и филологические материалы для истории письмен славянских, собранные из XV рукописей Московской синодальной библиотеки // Материалы для истории письмен восточных, греческих, римских и славянских. М., 1855. С. 23—29.

ложенные при этих материалах, отличались тем, что воспроизведенные на них очертания букв были помещены на известном фоне, чем соблюдена, по возможности, внешность пергамента»<sup>33</sup>. Та же мысль звучит в замечаниях Шляпкина о палеографической деятельности И. И. Срезневского, который выдвигал требование к сохранению рукописного памятника при его издании во всех деталях: «буква в букву, точка в точку»<sup>34</sup>. Все, что писал о воспроизведении рукописных документов И. А. Шляпкин, свидетельствует о том, что он был сторонником публикаций, в максимально полной мере сохраняющих не только текст рукописного источника, но и все остальные его формальные признаки, по его мнению, составляющие неотъемлемую часть рукописи. С этим совпадает текстологический идеал М. Л. Гофмана: «...для того чтобы описать рукопись, обнаружить, что в ней находится, надо транскрибировать ее, прочесть от первой до последней буквы, от первого до последнего знака»<sup>35</sup>. Обратим внимание на термин «знак» — исследователь явно имел в виду, что прочтению подлежит не только слово, выражая тем самым мысль, что пространство страницы черновика хранит в себе добавочную информацию о динамике движения творческой мысли поэта<sup>36</sup>. Практической попыткой сохранения расположения слов в черновых записях писателя является публикация И. А. Шляпкина, содержащая двадцать три стихотворных отрывка, методологически продвинувших транскрипцию Я. К. Грота<sup>37</sup>.

Другим родоначальником отечественной транскрипционной дипломатики был Николай Петрович Лихачев (1862—1936), текстолог и историк письменности, основатель кафедры дипломатики в Санкт-Петербургском Археологическом институте<sup>38</sup>. Он определял основную задачу методологии текстологического исследования как «указание средств, как разбираться и ценить истинное значение бесконечной цепи фактов <...>

---

<sup>33</sup> Шляпкин И. А. Русская палеография. С. 32.

<sup>34</sup> Там же. С. 33.

<sup>35</sup> Гофман М. Л. Пушкин. Первая глава науки о Пушкине. Пб., 1922. С. 107.

<sup>36</sup> Там же. С. 110.

<sup>37</sup> Стихотворения (по подлинным рукописям Пушкина) // Шляпкин И. А. Из неизданных бумаг А. С. Пушкина. СПб., 1908. С. 3—43.

<sup>38</sup> Лихачев Н. П.: 1) Лекции по дипломатике. СПб., 1897; 2) Дипломатика (Из лекций, читанных в С.-Петербургском Археологическом институте). СПб., 1901 (2-е изд.: 1905—1906).

приемов критической обработки материала»<sup>39</sup>, подчеркивая, что специфика русской гуманитарной науки требует особого «специального» внимания к дипломатике, в которую, по его мнению, естественным образом входит палеография<sup>40</sup>. Первой попыткой создания дипломатического воспроизведения документа, согласно мнению Н. П. Лихачева, являются научные исследования Пьера Хамона (Pierre Hamon, 1530—1569), каллиграфа и палеографа Карла IX, который подготовил факсимильное издание сборника древних документов, собранных им в архивах Королевской библиотеки и аббатств Парижа, Сен-Дени, Сен-Жермен-де-Пре и др.<sup>41</sup> Среди своих ближайших предшественников в развитии дипломатики Н. П. Лихачев называет археографа П. М. Строева (1796—1876), академика Петербургской Академии наук, которому посвящено значительное место в его книге<sup>42</sup>. Связывая начало дипломатики с именами хранителя Государственного архива Франции при короле Карле V Жерара де Монтэрю (?—1391), поэта и библиографа Франческо Петрарки (1304—1374)<sup>43</sup> и далее с эпохой Возрождения, Н. П. Лихачев определял эту научную дисциплину как «историческое источниковедение», изучающее памятники письменности не только с «внешней», но и с «внутренней стороны»; актуальность такого подхода связана, по его мнению, с тем, что публикаторы рукописей «мало обращали внимания именно на дипломатическую сторону их, а отсутствие точных способов воспроизведения оригиналов не давало возможности составлять альбомы, которые хотя сколько-нибудь заменяли в этом отношении подлинники»<sup>44</sup>. Согласно его мнению, в изучении и адекватной передаче письменного документа следует опираться на филологический анализ, в частности, изучение того языка, на котором написан документ: требующие «специальной филологической подготовки <...> исследования о языке грамот и актов имеют высокую ценность для дипломатики». Эта ценность выражается в

---

<sup>39</sup> Лихачев Н. П. Дипломатика. С. 3.

<sup>40</sup> Там же. С. 5, 16.

<sup>41</sup> *Alphabet de l'invention et utilité des lettres et karactères en diverses écritures.* Paris, 1561.

<sup>42</sup> Лихачев Н. П. Дипломатика. С. 34—51.

<sup>43</sup> Там же. С. 31.

<sup>44</sup> Там же. С. 9.

возможности учета всех без исключения компонентов текста, чем «надо пользоваться в должной полноте»<sup>45</sup>.

Никто не решится отрицать сегодня, что страница черновика Пушкина или Достоевского — это семиотический объект, однако «не следует упускать из виду, — пишет Ю. М. Лотман, — что все элементы семиосферы находятся не в статическом, а в подвижном, динамическом соотношении, постоянно меняя формулы отношения друг к другу»<sup>46</sup>. Внешняя неподвижность чернил на бумаге черновика сочетается с внутренней семиотической активностью всех его элементов, особенно очевидной, если в ней присутствуют тексты на языках разного типа и рисунки, что как раз характерно для Пушкина и Достоевского. О живом взаимодействии, казалось бы, неподвижных элементов на плоскости, когда один из них меняет свой смысл в зависимости от того, с чем мы его ассоциируем, выбирая из многих других элементов, написано много. Сущность кино состоит в том, что материальный носитель состоит из неподвижных элементов, и только перемещение взгляда от одного из них на другой обращает это «статическое сообщение» в «динамический нарративный (повествовательный) текст», который «осуществляется средствами изображений, зримых иконических знаков»<sup>47</sup>. По тому же принципу образует свое значение и живописное полотно, переводя взгляд от одного фрагмента к другому, мы формируем художественный смысл картины. Сообщение есть конечное множество элементов восприятия, объединенных в некую структуру; следовательно, главное, что необходимо в этом сообщении сохранить, — это взаимное отношение элементов в их оригинальном отношении друг к другу<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Там же. С. 18.

<sup>46</sup> Лотман Ю. М. Семиотическое пространство // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 253.

<sup>47</sup> Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 77.

<sup>48</sup> «Между первоначальным сообщением и вторичным кодом возникает напряжение, под влиянием которого появляется тенденция истолковывать семантические элементы текста как включенные в дополнительную синтагматическую конструкцию и получающие от взаимной соотнесенности новые — реляционные — значения» (Лотман Ю. М. Риторика — механизм смыслопорождения // Семиосфера. С. 171).

К этому вопросу относится спор, развернувшийся между Д. С. Лихачевым и Б. Я. Бухштабом (к которому подключились А. Л. Гришунин и Е. И. Прохоров) на страницах журнала «Русская литература» в 1965 г.<sup>49</sup> Суть его сводилась к определению задач текстологии. Оставляя в стороне анализ аргументов каждой из противоборствующих сторон, выделим главное, что присутствует в этом споре в роли объединяющего начала: работа текстолога — не механическая фиксация «вариантов», но прояснение в тексте творческой воли автора, очистка ее от информационного шума с бережным сохранением оставленных автором знаков. С тем, что в рамки текстологии входит создание научных продуктов, оптимизирующих доступ к памятникам письменности, были согласны и текстологи-фольклористы: хотя в основании текстологии лежит эдиционная практика, она в значительной мере связана с теоретическими вопросами изучения памятников, составляя «одну из основ и один из методических элементов такого изучения»<sup>50</sup>. Заметим, что и в XIX в. текстологическая обработка памятников литературы и фольклора понималась как «очистка» — освобождение от информационного сора, мешающего восприятию основного содержания текста (ср. письмо М. П. Погодина к П. А. Вяземскому от 2 окт. 1832)<sup>51</sup>.

Важнейшая мысль Томашевского заключается в том, что в основе выбора презентации текста лежит принцип документальности, который предполагает максимально полное сохранение свойств оригинала, повышение «авторитетности и подлинности источника». Томашевский ставит в прямую зависимость от того, что мы будем в состоянии прочитать в нем, «то, что в нем должно было бы быть, если бы он совершенно передавал издаваемый нами текст»<sup>52</sup>. Перенесение рисунков и каллиграфии Достоевского в разряд формальных признаков, которые можно без сожаления отбросить при публикации, что было сделано в первом Полном собрании сочинений Достоевского, — текстологическая ошибка, которую возможно исправить сегодня. К максимально бережному отношению к заведомым «неправильностям» в тексте и ко всему тому, что мы

---

<sup>49</sup> Русская литература. 1965. № 3. С. 125—162.

<sup>50</sup> Путилов Б. Н. Предисловие // Принципы текстологического изучения фольклора / Отв. ред. Б. Н. Путилов. М.; Л., 1966. С. 4.

<sup>51</sup> Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 404.

<sup>52</sup> Томашевский Б. В. Писатель и книга. С. 150.

временами считаем в нем «лишним» или «несущественным», призывают Н. В. Перцов и И. А. Пильщиков<sup>53</sup>. Об «эстетической природе материала, с которым имеет дело текстология», говорит и А. Л. Гришунин. Согласно его мнению, эстетика страницы черновика «накладывает на нее особый отпечаток и не может быть забываема. Литература, как вид искусства, бесконечно разнообразна в своем составе и в своих проявлениях, и это делает необходимым относительно ее только анализ, а не подчинение „правилам“»<sup>54</sup>. В соответствии с этим текстолог выдвигает «особую задачу эдичионно-текстологической деятельности» — «транскрипцию текста», в которой важно осуществить перевод источника «в соответствии с современными нам требованиями, при сохранении содержания и стиля подлинника»<sup>55</sup>.

Методологической основой выдающегося труда Д. С. Лихачева, его «полной», как он говорил, «Текстологии», является принцип: при подготовке текста к изданию «следовать не „правилам“, а многообразию жизни»<sup>56</sup>. В этом смысле он продолжал линию Б. В. Томашевского, который в более поздние годы пришел к выводу о том, что никаких специальных границ в деле обнаружения «творческих намерений автора в тексте» не существует, — все, что может служить этой цели, вполне достойно к применению<sup>57</sup>. Такого же взгляда придерживался Б. М. Эйхенбаум: «Текстология — практическая область литературоведения <...>. Основная цель и задача текстологической работы — подготовить к печати проверенный по первоисточникам и очищенный от всякого рода искажений и погрешностей авторский текст»<sup>58</sup>; текстология принципиально обязана опираться не столько на силлогизмы исследователя, сколько на «факты»<sup>59</sup>. При воспроизведении рукописи, заключает Томашевский, идеальным вариантом было бы «такое расположение печатного текста,

---

<sup>53</sup> Перцов Н. В., Пильщиков И. А. О лингвистических аспектах текстологии // Вопросы языкознания. 2011. № 5. С. 3—30.

<sup>54</sup> Гришунин А. Л. Исследовательские аспекты текстологии. М., 1998. С. 7.

<sup>55</sup> Там же. С. 333.

<sup>56</sup> Лихачев Д. С. Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв. М.; Л., 1962. С. 308.

<sup>57</sup> Томашевский Б. В. Писатель и книга. Изд. 2-е. М., 1959. С. 272.

<sup>58</sup> Эйхенбаум Б. М. Основы текстологии // Редактор и книга: Сб. ст. М., 1962. Вып. 3. С. 42.

<sup>59</sup> Там же. С. 65.



которое давало бы полное представление об отразившейся в документе работе автора»<sup>60</sup>. При правильном подходе к черновым рукописям писателя важно не только извлечь оттуда все, что, по нашему мнению, относится к работе над завершённым произведением, — подход, по сей день преобладающий при издании академических собраний сочинений. Значительно важнее приблизиться к пониманию того, как совершался творческий процесс, который отражен в данном тексте. При его воспроизведении следует учитывать сложившуюся в нем систему значений, тот особый язык, с помощью которого создавалась художественная форма, не пытаясь навязать какие-либо ограничения и внешние рамки. Полная дипломатическая транскрипция — это новый уровень текстологического уважения и доверия к писателю, когда в центре внимания текстолога оказываются не только некие оставленные им строки, но творческий процесс автора как органическое целое, требующее полного учета и осмысления.

Сцилла и Харибда филологического исследования, текстуальный анализ (приведение записей «в порядок») и стремление к аутентичности и «документальности» заставляют мировую филологическую науку бросаться то в одну, то в другую сторону. Но в последние годы в роли примиряющей силы выступают современные методы, которые позволяют соединить в одно целое скрупулезное воспроизведение носителя информации с анализом культурно-исторического контекста его бытия, дающим перспективу для самых смелых гипотез. На этот путь пытается встать генетическая критика во Франции, в нашей стране такое объединение в 1960-е гг. предлагал Д. С. Лихачев в обеих своих «Текстологиях», «полной» и «краткой». Параллельно с Лихачевым М. М. Бахтин разрабатывал свою методологию новой гуманитарной науки, «металингвистики», предметом которой должен был быть творческий процесс писателя<sup>61</sup>. Принято считать, что гуманитарная наука тем ближе к своей функции, чем точнее она следует за движением мысли творца; отсюда высшей добродетелью текстологии как гуманитарной науки становится точное воплощение следов этой мысли на материальном носителе,

---

<sup>60</sup> Томашевский Б. В. Писатель и книга. 1928. С. 145.

<sup>61</sup> Барыт К. А. Металингвистика и тернарная модель эстетической коммуникации // Диалог согласия: Сб. науч. тр. в честь 70-летия В. И. Тюпы. М., 2015. С. 11—20.

каким бы странным и необычным образом она ни была зафиксирована. Об этом писал Бахтин: «...каждый текст <...> включает в себя значительное количество разнородных естественных, натуральных моментов, лишенных всякой знаковости, которые выходят за пределы гуманитарного исследования (лингвистического, филологического и др.), но учитываются и им (порча рукописи, плохая дикция и т. п.). Чистых текстов нет, и не может быть»<sup>62</sup>.

Особенность тетрадей Достоевского в том, что они предоставляют документальные свидетельства о ходе его творческого процесса, который сам по себе давно уже стал значительной культурной ценностью. Вопрос заключается в том, что мы имеем дело не с окончательным завершённым текстом, но со слепком незавершённой художественной формы на начальной стадии ее формирования. Отсюда возникает требование построения такой формы публикации, при которой были бы учтены все параметры рукописи, все находящиеся на странице знаки, вне зависимости от того, насколько близки они нашему представлению о письменном тексте. Передавая форму рукописи «типографскими методами, опуская вниз, в сноски все замены, колебания, зачеркивания», мы «деформируем картину», убиваем тем самым столь важную «эстетику рукописного листа», которая компенсирует и оправдывает «отрывочность, ненормативность написания», справедливо указывает Е. Дмитриева<sup>63</sup>. Д. С. Лихачев, критикуя готовскую модель транскрипции, указал на то, что она «не дает четкого представления о рукописи, о расположении строк» сравнительно с факсимиле рукописи. «Рядом с этими факсимильными публикациями могут печататься и дипломатические воспроизведения, которые в данном случае могут играть роль подспорий для чтения отдельных слов чернового текста»<sup>64</sup>. Однако в настоящее время возникла возможность текстологического продукта, в котором эти два необходимых параметра могут быть объединены. Метод текстологической обработки рукописи, в которой сохраняется топология страницы — расположение записей, Н. В. Перцов предлагает называть «факсимильно-транскрипцион-

---

<sup>62</sup> Бахтин М. М. Проблема текста // Собр. соч.: в 7 т. М., 1997. Т. 5. С. 308.

<sup>63</sup> Дмитриева Е. Издание Гоголя: проблема этическая, эстетическая, текстологическая? // Проблемы текстологии и эдиционной практики. М., 2003. С. 46.

<sup>64</sup> Лихачев Д. С. Текстология: краткий очерк. Изд. 2-е. М., 2006. С. 146.

ным»<sup>65</sup>; на наш взгляд, лучше подходит словосочетание «дипломатическая транскрипция», т. е. транскрипция, вполне передающая образ подлинника и его прочтение.

Современная текстология выходит из узких рамок набора практических приемов подготовки текстов к публикации и обращается в науку, целью которой является изучение его смысла и внутренней структуры. Задача представленной дипломатической транскрипции страниц «тетрадей» Достоевского — зафиксировать альтернативное текстологическое отношение к рукописям Достоевского, где подчас искали и находили лишь то, что было привычно и понятно, не замечая или игнорируя непривычное и непонятное; переход к чтению и изучению этих рукописей во всей их полноте и целостности, включая неясные и труднодостижимые формы, которые наравне со всеми другими составляли неотъемлемую часть творческого процесса Достоевского. Пророческие слова произнес А. Л. Гришунин, когда в 1965 г. говорил о том, что на пути исследователя, борющегося за точное воспроизведение авторского творческого акта, могут пригодиться не только бумага и типографская краска: «...текстология будет и дальше развиваться <...> совершенствовать свои методы — как традиционные, так и (громадный резерв, почти вовсе не тронутый!) использующие достижения современной науки и техники»<sup>66</sup>. В своих записных тетрадях Достоевский разработал и применял идеографический способ записи, который на сегодняшнем уровне развития цифровых технологий возможно отобразить с максимальной полнотой, не урезывая ни один из слоев информации и не дописывая по своему разумению, что предполагается в рамках «динамической транскрипции». Сегодня востребовано такое воспроизведение рукописей Ф. М. Достоевского, которое сочетало бы в себе точность воссоздания облика страницы и легкость в чтении вербального текста, без потерь во всех иных информационных слоях документа.

Исходя из этого базового принципа, при создании полной транскрипции тетради Достоевского необходимо сохранить баланс между

---

<sup>65</sup> Перцов Н. В. Об аутентичном факсимильно-транскрипционном представлении рукописей русских классиков // Филологические науки. 2015. № 1. С. 75.

<sup>66</sup> Гришунин А. К спорам о текстологии // Русская литература. 1965. № 3. С. 146.

читаемостью и нетронутостью внешнего образа страниц тетради. С этой целью для воспроизведения вербального текста нами использована графически нейтральная гарнитура Times New Roman (курсив); в черновых записях Достоевского, выполненных скорописью, графика почерка практически никогда не несет специальной смысловой нагрузки, и потому может быть передана хорошо читаемым и простым шрифтом. В соответствии с академическими нормами текст воспроизводится по правилам современной орфографии. В написании рабочих псевдонимов своих персонажей, еще не обретших свои личные имена, Достоевский постоянно колебался между именем нарицательным и именем собственным, что отражалось в написании слова с прописной или строчной буквы<sup>67</sup>, в каждом конкретном случае транскрипция отражает подлинник. Различные интервалы между буквами в транскрипции объясняются их расположением на тех местах, где находились буквы, написанные рукой Достоевского, тем самым сохраняется оригинальный ритм строки. Знаки препинания (и в редких случаях знаки ударения) остаются в факсимильном отображении и служат дополнительными маркерами соответствия печатного текста топографии рукописного листа; сохраняются печать архива, пагинация, случайные росчерки и загрязнения, записи, просвечивающие с оборотной стороны листа; неразобранные слова и сочетания букв даются в оригинале. Сокращенные слова остаются в транскрипции в оригинальном сокращенном виде, например: «г.», «г-н» («господин»). Текст транскрипции набирался поверх рукописного текста: сохранено пространственное направление строки; начало и конец слова соответствуют рукописи. В транскрипции по мере надобности применяются различные кегли и интервалы; в тех случаях, когда точное расположение слова могло бы помешать его читаемости, печатное слово может быть незначительно смещено по отношению к рукописному. Недописанные слова воспроизводятся в оригинале с продолжением, воспроизведенным полупрозрачным шрифтом. Перевод вербального текста в типографский набор сочетается с сохранением всех остальных знаков идеографии Достоевского в оригинальном виде: рисунков, знаков пунктуации, дефисов и тире между словами, подчеркиваний отдельных слов и строк, линий, отделяющих

---

<sup>67</sup> См. об этом: Баршм К. А. Об именах собственных в подготовительных материалах к роману Ф. М. Достоевского «Бесы» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2019. Т. 78. № 4. С. 25—36.

друг от друга текстовые блоки или рисунки, нумераций фрагментов, рамок, росчерков и каллиграфических прописей. Зачеркнутые записи сохраняют в транскрипции оригинальную линию зачеркивания. Транскрибированию не подлежат записи, сделанные рукой А. Г. Достоевской. Эти параметры транскрипции связываются общей задачей: сочетать читаемость рукописи с максимальной точностью воспроизведения всех ее слоев, на всех языках, участвующих в образовании смысла.

## II

Помимо подготовительных материалов к роману «Бесы», в публикуемых тетрадях содержатся также записи к повести «Вечный муж», наброски статей для «Дневника писателя» («Дневника литератора»), план романа «Атеизм» (под заглавием «Мысль»), частично вошедшие в состав «Бесов» сюжеты «Жития великого грешника», «Подпольной идеи для „Русского вестника“» и «Зависти», наброски идеи «повести о молодом человеке», «Истории одного пролетария», повести о капитане Картузове, «Смерть поэта», «Романа о Князе и Ростовщике» и «Мысли на лету» (о фельдмаршале и его любовнице), а также ряд дневниковых записей, включая описания приступов эпилепсии (1869 и 1870 гг.). Замысел романа «Бесы», подготовительные материалы к которому составляют основу текста, складывался постепенно и существенно менялся от одной редакции к другой. 14 (26) декабря 1869 г. Достоевский сообщает своей племяннице С. А. Ивановой о замысле романа, «которого первый отдел только будет напечатан в „Русском вестнике“». Весь он кончится разве через 5 лет и разобьется на три, отдельные друг от друга повести. Этот роман — всё упование мое и вся надежда моей жизни — не в денежном одном отношении. Это главная идея моя, которая только теперь, в последние два года, во мне высказалась» (XXIX<sub>1</sub>, 93). Указанная писателем идея — это новая попытка манифестации общественно-политической и религиозно-культурной программы почвенничества по глубокому преобразованию России на основе обновленного Православия, что сам писатель считал основным делом своей жизни. Этот общий замысел, в центре которого стоял сюжет «Атеиста», описывающий религиозно-философские метания русского человека, отсоединенного от родной «почвы» и жестоко страдающего от этого, более всего сказался

на «Братьях Карамазовых». В задуманном произведении Достоевский намеревался столкнуть между собой представителей основных идеологий, активно действующих в России рубежа 1860-х и 1870-х гг.: носителей «народного христианства» К. Е. Голубова и Павла Прусского, энтузиаста католической веры вроде Франциска Ксаверия, «западников» П. Я. Чаадаева, В. Г. Белинского, И. С. Тургенева и др. Позже, под тяжелым впечатлением от европейских событий, конгрессов Интернационала и Франко-прусской войны, Достоевский резко изменил свои намерения и погрузился в сюжет антинигилистического романа, суть которого он охарактеризовал словами «горячая тема» (XXIX<sub>1</sub>, 107). Давалась она писателю нелегко, Н. Н. Страхову 9 (21) октября 1870 г. из Дрездена он написал: «...никогда никакая вещь не стоила мне большего труда» (XXIX<sub>1</sub>, 148).

В основе фабулы «Бесов» лежит убийство 21 ноября 1869 г. студента Московской сельскохозяйственной академии Иванова, дело рук революционной группы С. Г. Нечаева «Народная расправа». Расследование этого преступления широко освещалось в прессе, и Достоевский был внимательным читателем отчетов о судебном процессе. О самом С. Г. Нечаеве, инициаторе этого преступления, Достоевский узнал из газеты «Московские ведомости» от 25 декабря 1869 г. Начиная новую версию романа, Достоевский помечает действующее лицо своего произведения, Петра Степановича Верховенского, именем его реального прототипа — «Нечаев» или «Студент» («Ст.»), а его жертву, участника кружка, решившего выйти из него по идеологическим соображениям, — «Шапошников», «Шатов» и «Ш.». Среди лиц, окружающих этих персонажей, в Липутине, Шигалева, Толкаченко, Лямшине и Виргинском, угадываются черты других членов «Народной расправы». Страницы рукописи, озаглавленные «О том, чего хотел Нечаев» и «Принципы Нечаева», написаны под непосредственным влиянием судебного процесса над нечаевцами, проходившего в июле—августе 1871 г.; писатель в ужасе крестил страницу черновика, размышляя о судьбе России с внедрившимися в нее «бесами». Роман «Бесы» был написан в последние два года пребывания Достоевского за границей, куда он выехал в апреле 1867 г. и откуда вернулся в 1871 г. Поездка была вынужденной, фактически — бегством от кредиторов; с помощью гонораров от «Зари» и «Русского вестника» Достоевский надеялся поправить свое финансовое положение.

Работая над романом, Достоевский использовал личные впечатления от участия в социалистическом кружке М. В. Буташевича-Петрашевского. Образ старшего Верховенского разрабатывался на основе сведений о Тимофее Николаевиче Грановском (1813—1855), полученных из книги А. В. Станкевича<sup>68</sup>. «Великий писатель» Кармазинов — пародия на И. С. Тургенева, выражавшего симпатии «нигилистам», его мать, В. П. Лутовинова-Тургенева, стала прототипом Варвары Петровны Ставрогиной, матери одного из главных героев Николая Ставрогина. Как указывалось выше, в процессе выработки круга действующих лиц писатель широко пользовался псевдонимами своих персонажей, применяя нарицательные имена в роли имен собственных: «Красавица», «Наездница» (Елизавета Николаевна Тушина), «Воспитанница» (Даша Шатова), «Княгиня» (В. П. Ставрогина), «Князь» (Н. В. Ставрогин), «Учитель» (Шатов) и др. Характеры и функции задуманных героев менялись, иногда весьма существенно. Наивный романтик Картузов постепенно трансформировался в столь же неудачливого сочинителя стихов, неопрятного и беспринципного бузотера Лебядкина.

Добавочным материалом для созревания замысла «Бесов» были газетные сообщения о конгрессах I Интернационала в Женеве, которые глубоко впечатлили писателя кровавыми планами по уничтожению части человечества с целью достижения социальной гармонии. В конечном итоге возникло повествование о двух поколениях русской интеллигенции, осмысленных, пользуясь выражением писателя, как «отцы» и «дети»: склонные к принятию социалистических идей либералы 1840-х гг., по мнению Достоевского, оказались «отцами» нигилистов 1860-х, создавших Интернационал и требовавших изменений в обществе путем жестокого революционного насилия. Идея такого произведения с названием, буквально повторяющим титул романа Тургенева («Отцы и дети»), созрела в сознании писателя под влиянием газетных сообщений о нарастающей активности международного революционного движения (четыре съезда с 1866 по 1870 г.), об основанной М. А. Бакуниным в сентябре 1868 г. тайной организации «Альянс социалистической демократии», о создании русской секции в Интернационале в конце 1869 г. (Н. И. Утин, В. И. и Е. Г. Бартеневы, А. Д. Трусков и др.), о том, что

---

<sup>68</sup> Один из деятелей русской мысли (Тимофей Николаевич Грановский. Биографический очерк А. Станкевича). М., 1869.

Карл Маркс согласился быть представителем русской секции в генеральном совете Интернационала и о намерении перевести его «Капитал» на русский язык (опубликован в 1872 г.).

Основная идея «Бесов» — констатация трагического разрыва в культурной преемственности поколений как прямого следствия реформ Петра I, указание на опасность взаимного непонимания друг друга «отцами» и «детьми», осмысленное и как культурная трагедия нации, предупреждение о грядущих трагических последствиях для страны революционной активности «нигилистов». Достоевский показывает, что семейный конфликт, идеологический спор между Верховенским-отцом и Верховенским-сыном — не частное дело одной семьи, это знак общего раскола в русском обществе, ведущего его к катастрофе, и это несмотря на известное прекраснодушие «либералов-идеалистов». Позже, размышляя на эту тему, Достоевский записал: «Грановский был самый чистейший из тогдашних людей; это было нечто безупречное и прекрасное. Идеалист сороковых годов в высшем смысле и, бесспорно, он имел свой собственный, особенный и чрезвычайно оригинальный оттенок в ряду тогдашних передовых людей наших, известного закала. Это был один из самых честнейших наших Степанов Трофимовичей (тип идеалиста сороковых годов, выведенный мною в романе «Бесы», который наши критики находили правильным. Ведь я люблю Степана Трофимовича и глубоко уважаю его) — и, может быть, без малейшей комической черты, довольно свойственной этому типу» (XXIII, 64).

Сюжет «Бесов» наполнен хаотичной и полной казусов жизнью «случайного семейства» в небольшом провинциальном городе. «Либерала» 1840-х гг. Степана Трофимовича Верховенского, живущего на пансионе своей подруги, генеральши Ставрогиной, навещает его сын Петр («Студент»), придерживающийся нигилистических и революционных взглядов. Представившись эмиссаром из «Центра», он создает тайную организацию, «боевую пятерку», которая вначале занимается сотворением скандальных происшествий, а затем доходит и до пролития крови. Жертвой становится Шатов, который отказывается от сотрудничества, разочаровавшись в идее революционного насилия. Параллельно развивается семейный конфликт: «Князь» вступил в любовную связь со своей воспитанницей (сестрой Шатова), а затем бросил ее. Взаимную неприязнь «Князя» и Шатова ловко использует «Нечаев», стремясь скрыть следы своего преступления. В развитии этого сюжета присутствуют и



пощечина Шатова «Князю», и дуэль. Эта сюжетная схема, оставаясь неизменной в общих чертах, варьируется: меняются родственные связи между героями, мотивы их встреч и взаимных претензий. Любовное соперничество между Шатовым и «Князем» развивается параллельно их идеологическому конфликту: Ставрогин, ранее с энтузиазмом проповедовавший почвеннические идеалы глубокого религиозно-нравственного преобразования России и заразивший этими теориями Шатова, изменяет своим взглядам, тем самым заслужив со стороны Шатова устойчиво презрительное отношение и пощечину. В кружке «революционера-мошенника» Петра Верховенского формируется зловецкий проект: не считаясь с возможными жертвами, разрушить общественный строй до основания, после чего, согласно его мысли, в стране само по себе, естественным образом, вырастет новое общество на «научных» основаниях. Работая над этой стороной сюжета «Бесов», Достоевский широко применял идеи основных популяризаторов революционного марксизма: Н. Г. Чернышевского, Д. И. Писарева, В. А. Зайцева, а также романа И. С. Тургенева «Отцы и дети», заставляя «Студента» высказывать нигилистические суждения о религии и нравственности, а также «ломаться à la Базаров» (с. 123 наст. изд.), в частности, утверждать: «Нужно всё разрушить, чтоб поставить новое здание, а подпирать подпорками старое здание — одно безобразие» (с. 129 наст. изд.).

Замыслы «Жития великого грешника», «Романа о Князе и Ростовщике» еще продолжали жить в сознании Достоевского, однако с прагматической точки зрения антинигилистический роман был более востребован жизнью, кроме того, был ближе интересам М. Н. Каткова и издательской политике «Русского вестника». Начиная с февраля 1870 г. Достоевский был полностью поглощен этим замыслом, отраженным в публикуемых четырех тетрадах. Писатель воспринимал свое произведение как продолжение темы «Преступления и наказания» — об убийстве, совершенном романтически настроенным юношей, с самыми благими намерениями. Об этом 12 (24) февраля 1870 г. он пишет А. Н. Майкову; называя проект «богатой идеей», он указывает на ее несомненную актуальность по сравнению с «Преступлением и наказанием»: «...еще ближе, еще насущнее к действительности и прямо касается самого важного современного вопроса. <...> Никогда я не работал с таким наслаждением и с такой легкостью» (XXIX, 107). Достоевский сознавал, что пишет «памфлет», об этом он сообщил в письме Н. Н. Страхову от 24 марта

(5 апреля) 1870 г., называя свой роман «плетью» для радикалов, ведущих страну к кровавому бунту. Работая над произведением, писатель также использовал впечатления, полученные им в период издания журналов «Время» и «Эпоха», в борьбе с едва ли не самым ярким из «нигилистов» 1860-х г., публицистом и критиком В. П. Бурениным, ранее ставшим прототипом главного героя романа «Преступление и наказание» Родиона Раскольникова.

Испытывая глубокое уважение к староверам, которые вели многовековую жертвенную войну с правительством за право по-своему исповедовать христианскую веру, Достоевский собирался ввести в роман К. Е. Голубова, издателя журнала «Истина». По замыслу писателя староверы и нигилисты должны были бы договариваться о совместном использовании подпольной типографии (см. с. 160 наст. изд.). Основания для такого сюжетного хода были: Н. П. Огарев и А. И. Герцен поддерживали староверов как протестантов против официальной Церкви и государственности. Как и другие большие романы Достоевского, «Бесы» являют собой попытку в художественной форме преподнести обществу почвеннические идеалы искренней, непритворной веры в Бога, которая только и способна породить нравственность в душе человека, а затем связать людей между собой узами «внутренней» Церкви, из которой должны выйти основанные на этих связях общественные институты Церкви «внешней». В романах «Идиот», «Подросток» и «Братья Карамазовы» эти мысли были высказаны писателем в позитивном формате, на примере положительных героев, демонстрирующих животворную силу христианской любви (князь Мышкин, Макар Долгорукий, Зосима и Алеша Карамазов). В романе «Бесы», как и в «Преступлении и наказании», — в формате резкого отрицания идеи противоположной, «нигилизма», ведущего человека и общество в целом к хаосу и гибели. Лишь в самом начале своей работы над «Бесами» писатель пытался сформировать образ нашедшего свою «почву» «нового человека» в лице «Князя», однако затем отказался от этой идеи, уступив почвеннический идеал Шатову и сделав «Князя» (Н. Ставрогина) отступником и приведя его к личной катастрофе и гибели.

Набрасывая корпус персонажей «Бесов», Достоевский записывает: «Очертить завтра все лица, т. е. Князь и Воспитанница, — скромный идеал и настоящие хорошие люди. Гр<ановски>й не настоящий идеал, отживший, самосбивающийся, гордящийся, карикатурный. Ш<атов>

беспокойный, продукт книги, столкнувшийся с действительностью, уверовавший страстно и не знающий, что сделать. Много красоты. И т. д., всякому свой эпитет, а главное — о Князе. Крупные две-три черты. И, уж конечно, он не идеал, ибо ревнив, упрям, горд и настойчив, молчалив и болезнен, т. е. грустен (трагичен, много сомнений)» (см. с. 148 наст. изд.); «В объяснении с Ш. он совершенно объясняет свой взгляд на вещи и людей: буду простым, честным и новым человеком. Ужасает Ш<атова> пылкостью и затаенным огнем души и затаенными язвами, от долгого дикого и угрюмого молчания» (см. с. 148 наст. изд.). Далее Николай Ставрогин — как центральная фигура романа, неудавшийся апологет обновленной России, — падает в нравственном отношении, доходя в своих поступках до самого низа порядочности, демонстрируя любимую мысль Достоевского о том, что без живой веры в Бога и личное бессмертие нравственность невозможна.

17 (29) августа 1870 г. в письме С. А. Ивановой Достоевский сообщает, что роман «Бесы» — «оригинальный» и «несколько нового для меня разряда», вначале работа шла вяло и с трудом, однако лишь в августе «принявшись опять за работу, я вдруг разом увидел, в чем у меня хромало и в чем у меня ошибка, при этом сам собою по вдохновению представился в полной стройности новый план романа» (XXIX<sub>1</sub>, 136). Накопленный к этому моменту материал, который с большими трудами вырабатывался в предыдущие месяцы, обрел в сознании писателя ясность и стройность лишь потому, что этому предшествовала большая напряженная работа по выработке художественной формы.

Публикуемые нами полные дипломатические транскрипции тетрадей Достоевского дают возможность прочитать и увидеть, как шла эта работа. Новые копии рукописей Ф. М. Достоевского с разрешением 1200 dpi, изготовленные научной группой ИРЛИ в рамках программы «Цифровой архив Ф. М. Достоевского» (см.: <https://dostoevskyarchive.pushdom.ru/>), позволили со значительно большей точностью прочитать рукописи писателя, в результате чего было сделано 134 исправления неверно прочитанных или непрочитанных слов, содержащихся в предшествующих публикациях тетрадей. Многие из них существенно влияют на смысл фраз и предложений, например: «Гр<ановский> покоробился Тут. „Моп шер, ты бы мог сказать это иначе“» (XI, 171); «Гр. покоробился. Шут. Моп шер, ты бы мог, вы бы могли выразить сказать [иначе] это иначе» (Транскрипция). Еще пример: «Земли свободы, христиан-

ство, исходил, благословляя, папа-антихрист» (XI, 177); «Земли свободы, христианство, исходить, благословляя. Папа — антихрист» (Транскрипция). Эти и другие исправления внесены в транскрипцию, наиболее точное на сегодняшний день воспроизведение записных тетрадей Достоевского к роману «Бесы».

*К. А. Баршт*